

Torsten Eßer/Patrick Frölicher

Von der Schlitztrommel zum Synthesizer: 500 Jahre Musik auf Kuba

“Diktatoren, Imperialisten, Revolutionen,
Embargos, Kapitalismus, Sozialismus,
Tod, nichts und niemand kann diese Mu-
sik aufhalten”

Enrique Fernández

“Geschichte basiert auf Leistung und Schöpfungskraft und auf den Westindischen Inseln wurde nichts erschaffen.”¹ Zumindest was die Musik betrifft, würde heute wohl kaum jemand dieser Aussage von 1962 zustimmen. Hält man sich die Größe Kubas im Verhältnis zu seinem Einfluss auf die internationale Musikwirtschaft vor Augen, so wird es kaum eine zweite Region in der Welt geben, die ein derartiges Maß an Kreativität und Schöpfungskraft hervorgebracht hat. Bis 1959 bereicherte die kubanische Musik den internationalen Musikmarkt. Mit der Revolution endete diese fruchtbare Ära. Seit Ende der 60er Jahre füllten die internationalen *salsa*-Bands die durch die Isolation der Insel entstandene Lücke. Doch bis heute ist der Rhythmus des *son* ein zentrales Element dieser Musik. Die Welt nimmt die Musik Kubas aber erst seit dem *Buena Vista Social Club*-Phänomen wieder richtig wahr. Dass dabei die tatsächliche Vielfalt der musikalischen Schöpfungskraft ungerechtfertigter Weise zu kurz kommt, dagegen wendet sich dieser Beitrag. Nach einem Abriss der Musikgeschichte werden die Musikrichtungen in einzelnen Abschnitten behandelt. Diese Aufteilung bleibt jedoch künstlich, denn Gruppen wie die *Vieja Trova Santiaguera* oder *Los Van Van* sind Beispiele dafür, dass die Grenzen zwischen den Genres der kubanischen Musik, besonders zwischen *trova*, *bolero* und *son*, fließend sind.

1. 1492-1959

Zwei große Ströme sind es im Wesentlichen, die das Bild der gegenwärtigen musikalischen Landschaft Kubas prägen: zum einen die vielfältigen Musik-

¹ Vgl. S. Naipaul: *The Middle Passage* (zitiert nach Manuel 1995: 1).

traditionen der europäischen, vor allem spanischen Einwanderer und zum anderen die Kulturen der aus verschiedenen Teilen Afrikas auf die Insel verschleppten Sklaven. So leicht sich diese grundsätzliche Aussage treffen lässt, so schwierig ist es, zu genaueren Bestimmungen der Herkunft einzelner kultureller Merkmale zu gelangen. Die nach Kuba eingewanderten spanischen Siedler kamen aus den verschiedensten Regionen und sozialen Schichten: Bauern aus Kastilien, Soldaten aus Andalusien, Matrosen von den Kanarischen Inseln, Adelige aus Aragonien. Sie alle brachten verschiedene Formen von kirchlicher, militärischer und Volksmusik mit auf die Insel.

Es liegt auf der Hand, dass auch die große Gruppe der Sklaven erheblich heterogener war, als es die pauschale Bezeichnung "Afrikaner" suggeriert. Aussagen zu diesem Punkt erweisen sich jedoch als höchst kompliziert, da die von den Sklavenhändlern verwendeten Bezeichnungen für ihre Gefangenen in der Regel nicht deren Eigenbezeichnungen entsprachen, sondern häufig den Namen der Häfen, von denen sie in die Kolonien gebracht wurden (vgl. Kubik 1991: 17-21). Seinen traurigen Höhepunkt erreichte der Sklavenhandel in Kuba zu einem Zeitpunkt, da in den britischen Kolonien die Sklaverei bereits verboten war.

Mit der Revolution in Haiti verlor die Insel ihren Status als weltweit bedeutendster Zuckerproduzent an Kuba, was dort zu einem enormen Anstieg der Sklavenimporte führte. Viele aus Haiti geflohene Grundbesitzer ließen sich mitsamt ihren Sklaven im Osten Kubas nieder, da dieser der haitianischen Küste am nächsten gelegen war. Der Einfluss der Musik, die beide Gruppen mitbrachten, hat auch in der Musikkultur Kubas einen nachhaltigen Eindruck hinterlassen (vgl. Alén 1986: 9-21; Linares 1974: 25). Offiziell wurde die Sklaverei in Kuba 1886 abgeschafft, jedoch dauerte die illegale Einfuhr billiger Arbeitskräfte noch bis in die 1890er Jahre an. Hierin dürfte einer der Hauptgründe für die "ungewöhnlich starke kulturelle afrikanische Präsenz in Kuba" (vgl. Moore 1997: 16) liegen.

1.1 Die verlorenen Spuren: Die Indianer Kubas

Durch die Kämpfe mit den Konquistadoren, die Versklavung sowie durch die eingeschleppten Krankheiten sank die Zahl der indianischen Ureinwohner in weniger als hundert Jahren so rapide, dass sie bald ganz verschwanden. Ihr Einfluss auf die Kultur des heutigen Kubas ist nur noch vereinzelt zu erkennen: Die Verwendung von Yukka-Wurzel und Mais zur Ernährung ist ebenso Teil des indianischen Erbes wie das Rauchen der zusammenge-rollten Blätter der Tabakpflanze. Wörter wie *areíto*, ursprünglich die Be-

zeichnung für die religiösen Feste der Indianer und heute der Name eines staatlichen Labels, oder *Hatuey*, der Name eines für seinen Mut berühmten Indianerhäuptlings, der heute eine Biersorte bezeichnet, sind ein weiterer Beleg für die vorkolumbianischen Kulturen Kubas. Wegen des frühen Verschwindens der Indianer ist aus heutiger Sicht nicht mehr nachzuvollziehen, inwiefern ihre Musik hörbare Spuren hinterlassen hat.² Tatsächlich beschränkt sich das Wenige, was sich aus archäologischen, ikonographischen und historiographischen Arbeiten zusammentragen lässt, auf Beschreibungen von Musikinstrumenten. Vor allem Schneckentrompeten und aus Knochen und Keramik gefertigte Flöten sowie eine aus einem ausgehöhlten Baum gefertigte Schlitztrommel, wohl ähnlich dem aztekischen Teponaztli, sind belegt (vgl. Olsen 1998: 8-24; Ortiz 1965: 15-19). Auch die noch heute vor allem in der Populärmusik häufig benutzten Gefäßrasseln (*maracas*) und die mit einem kleinen Stab gespielten, aus einem getrockneten und ausgehöhlten Kürbis gefertigten Schrapinstrumente (*güiros*) sollen indianischer Herkunft sein. Da sich derartige Instrumente jedoch auch in nahezu allen Teilen des subsaharischen Afrikas finden lassen, ist es ebenso gut möglich, dass sie von Sklaven mit nach Amerika gebracht wurden (vgl. Olsen 1998: 8-10).

Die erste musikalische Aktivität eines Europäers auf kubanischem Boden, die überliefert ist, stammt von einem Schiffbrüchigen, der im Jahre 1509 auf die Insel kam. Von den Indianern freundlich aufgenommen, brachte er ihnen Kirchenlieder zu Ehren der heiligen Jungfrau Maria bei (vgl. Carpentier 1972: 19f.; Linares 1974: 195). Diese Fußnote der Musikgeschichte kann als symptomatisch bezeichnet werden, denn bis zum Beginn des 19. Jahrhunderts blieben die Kirchen Zentren sowohl geistlicher als auch weltlicher Musik. Da die spanische Besiedlung der Insel von Osten her erfolgte, waren es zunächst vor allem die Kathedralen in Santiago de Cuba und Bayamo, die größere regionale Bedeutung erlangten. Der 1544 zum Kapellmeister ernannte Miguel Velázquez, Sohn eines spanischen Vaters und einer indianischen Mutter, ist der erste Musiker, der in die kubanischen Geschichtsbücher einging (vgl. Carpentier 1972: 25f.). Der mit Abstand bekannteste in der langen Reihe seiner Nachfolger war Esteban Salas y Castro (1725-1803), der von 1764 bis zu seinem Tod Kapellmeister in Santiago war (vgl. Bimberg 1989: 42). In dieser Eigenschaft bemühte er sich auch um die Aufführung weltlicher Werke, vor allem von europäischen Komponisten wie

² Der berühmte kubanische Anthropologe und Literat Fernando Ortiz verneint die Existenz indianischer Elemente in der Musik (vgl. Ortiz 1965: 92).

Haydn, Pleyel oder Gossec.³ Salas selbst tat sich auch als Komponist zahlloser Hymnen, Psalmen, Weihnachtslieder (*villancicos*), Messen und Motetten hervor. Von vielen dieser Werke liegen die Originalhandschriften Salas' noch immer im Archiv der Kathedrale von Santiago de Cuba (vgl. Bimberg 1989: 78).

Obwohl Havanna bereits 1607 per königlicher Weisung zur Hauptstadt Kubas geworden war, erhielt es erst vergleichsweise spät, 1787, eine eigene Kathedrale. Dies ist einer der Gründe, warum sich dort eine blühende Konzertszene erst sehr spät entwickelte, im Gegensatz zu anderen großen Städten der spanischen Kolonien. Erst ab 1812 erschien die erste musikalische Zeitschrift der Insel, *El filarmónico mensual*. In dieser Zeit entstanden in den Straßen und den Salons verschiedene Musikstile, von denen die *contradanza criolla* am deutlichsten den Weg in einen beginnenden musikalischen Nationalismus wies. Die von den französischen Immigranten mitgebrachten *contredanses* wurden schnell in den Salons und Theatern wie auch bei Volksfesten beliebt. Der bekannteste unter zahlreichen Komponisten, die diesen Einfluss aufgriffen, um ihn mit als "afrikanisch" empfundenen Elementen anzureichern, war Manuel Saumell (1817-1870). Die kubanische Musikwissenschaftlerin María Teresa Linares bezeichnet ihn als den "Vater des musikalischen Nationalismus in Kuba". Saumell, der in Guanabacoa lebte, einem heute zu Havanna gehörenden Ort mit hohem schwarzen Bevölkerungsanteil, komponierte jedoch vor allem Kammermusik für die Salons der weißen Oberschicht (vgl. Linares 1974: 32). Selbst in erhaltenen gedruckten Ausgaben seiner Werke finden sich nur selten explizite Anspielungen auf afrokubanische Kulturelemente, dennoch sind seine Kompositionen "eng verbunden mit Konzeptionen und Interpretationen von 'schwarzer Identität'" (Moore 1997: 21).

Zu den Genres, die einen deutlichen Einfluss der *contradanzas* Saumell'scher Prägung aufweisen, gehört die *canción habanera* oder kurz *habanera* genannt. Das bekannteste Stück dieses Stiles, das weltweite Berühmtheit erlangte, ist das von dem Spanier Sebastian Yradier 1859 in Havanna komponierte "La Paloma" (vgl. Stevenson 1980: 318).

Doch nicht nur in den Salons, auch auf den Volksfesten waren *contradanzas* zu hören. Häufig von "gemischten", d.h. aus Musikern aller Hautfarben bestehenden Orchestern gespielt, entstand bald der *danzón*. Bei diesem

³ Im allgemeinen war es bis in das 19. Jahrhundert hinein üblich, in den Kirchen Lateinamerikas Konzerte mit gemischtem geistlichem und weltlichem Programm zu veranstalten.

handelte es sich um eine Variante der *contradanza*, die durch stärkere Rhythmisierung ein "kreolisches", also afrikanisches Flair bekam. Da ihm nachgesagt wurde, in den Schwarzen-Ghettos der Hafenstadt Matanzas entstanden zu sein, haftete dem *danzón* zunächst ein Ruf von "Rückständigkeit" und "Primitivität" an. Dies änderte sich grundlegend mit dem Beginn der Unabhängigkeitskriege gegen die spanische Kolonialmacht.

1.2 Afrocubanismo: Musikalischer Nationalismus

Das erwachende Nationalbewusstsein vor allem der kubanischen Plantagenbesitzer fand seinen musikalischen Ausdruck am deutlichsten in den Werken von Ignacio Cervantes (1847-1905). Seine Klavierkompositionen, etwa die *21 Danzas Cubanas* (1875-1905), verbanden afrokubanische, hispanokubanische und europäisch-romantische Elemente.

Zu Beginn des 20. Jahrhunderts galt der *danzón* als nahezu frei von afrikanischen Einflüssen, was ihn im Diskurs der hispano-kubanischen Oberschicht als Symbol nationaler Identität geeignet erscheinen ließ. Dieses galt nicht für Genres wie die *comparsas*, die Karnevalsvereinigungen der Afrokubaner, die *rumba* oder die *coros de clave*, in denen die rhythmischen Strukturen afrikanischer Musik deutlicher zu erkennen waren (vgl. Martínez Furé 1991: 33; Moore 1997: 25).

Die *comparsas*, die *rumba*, der *son* und andere Formen afrokubanischer Musik galten nun als Zeichen der kulturellen Rückständigkeit und Unterentwicklung der schwarzen Bevölkerung, weshalb sie in den ersten Jahrzehnten verboten waren. Zwar hatten die Afrokubaner durch ihre maßgebliche Beteiligung am Unabhängigkeitskrieg ihre nominelle Gleichstellung erlangt, für den größten Teil der zumeist auf dem Land angesiedelten schwarzen Arbeiter blieb dies jedoch blanke Utopie. Rassistische Diskriminierungen und Versuche, die als "unterentwickelt" und "zurückgeblieben" angesehenen afrokubanischen kulturellen Praktiken zu eliminieren, blieben an der Tagesordnung. Höhepunkt dieser Phase war das als "Kleiner Krieg von 1912" (*guerrita de doce*) bekannte Massaker an über viertausend für ihre Gleichberechtigung demonstrierenden Schwarzen und Mulatten in der Provinz Oriente.

Unter dem Eindruck der Abhängigkeit von den USA wuchs jedoch das Bedürfnis nach zumindest kultureller Eigenständigkeit. Zwar war es zunächst der Wunsch, die kulturelle "Umerziehung" der Afrokubaner hin zu europäischen Traditionen zu dokumentieren, der Autoren wie Fernando Ortiz und Ramón Vasconcelos bewog, sich mit den kulturellen Ausdrucksfor-

men der Afrokubaner zu beschäftigen. Beide jedoch, Vasconcelos und vor allem Ortiz, änderten im Laufe ihrer Forschungen ihre Meinung. Besonders Ortiz ist heute dank zahlreicher Veröffentlichungen als führender Verfechter der sogenannten *afrocubanismo*-Bewegung bekannt. Ihre musikalische Gestalt fand diese Bewegung in den Kompositionen Gonzalo Roigs (1890-1970), Amadeo Roldáns (1900-1939) und Alejandro García Caturlas (1906-1940).⁴ Roldáns sechs *Ritmicas* (1930) brachten zum ersten Mal die mit der Hand geschlagenen *bongóes*, die typischen Paar-Trommeln der *son*-Gruppen, auf die Bühnen der Konzertsäle.

Die Bewegung des *afrocubanismo*⁵ sowie wirtschaftliche Gründe waren es schließlich, die 1937 die kubanische Regierung veranlassten, die Verbote gegen jede Form afrokubanischer Musik aufzuheben. Die Umzüge der *comparsas* mit ihren bunten Kostümen und mitreißenden Rhythmen erwiesen sich als ungemein attraktiv für ausländische, vor allem US-amerikanische Touristen (vgl. Moore 1997: 83-84). Bemerkenswert bleibt, dass der Widerstand gegen die Legalisierung afrokubanischer Musik in den Kreisen gebildeter Afrokubaner am stärksten war. Gerade in diesen assimilierten Zirkeln galt die angenommene europäische Kultur als der Kultur der Schwarzen überlegen (Moore 1997: 39). Die Diskriminierung von Schwarzen hielt auch nach Wiederezulassung der *comparsas* bis in die 50er Jahre an. Schwarze hatten in vielen Clubs, Hotels und Casinos – wenn überhaupt – nur als Musiker oder Bedienstete Zutritt.

2. Kulturpolitik und ein neues Menschenbild: Die erste Phase der Revolution (1959-1968)

Mit der Revolution von 1959 änderte sich auch die Kulturpolitik in Kuba, genauer gesagt es wurde zum ersten Mal überhaupt eine solche betrieben. Nach dem Motto "todo lo que pasa en Cuba es un problema político", so der kubanische Schriftsteller Heberto Padilla, nahm sich der Staat der Kultur an. Aus sozialistischer Sicht waren die Künstler vor der Revolution zwar "frei" im bürgerlichen Sinne gewesen, aber Sklaven des Marktes (vgl. Manuel 1987: 162). Das änderte sich nun. Die Radio- und Fernsehsender wurden

⁴ Für ein Werkverzeichnis der genannten Komponisten vgl. die jeweiligen Einträge in Orovio (1992).

⁵ Getragen wurde die Bewegung von zahlreichen Intellektuellen: Zum Beispiel den Dichtern Nicolás Guillén oder Emilio Ballagas, den Malern Eduardo Abela oder Wifredo Lam und dem Schriftsteller Alejo Carpentier (vgl. Moore 1995: 166).

verstaatlicht und ihre Zahl (damals die höchste in Lateinamerika) reduziert.⁶ Auch die Unterhaltungsindustrie wurde verstaatlicht. Die großen US-Firmen verließen die Insel, und ihre Hinterlassenschaft wurde 1962 mit den kleinen kubanischen Labels in einer staatlichen Gesellschaft – EGREM – zusammengefasst.⁷ Ein große Anzahl von Vergnügungsbetrieben wurde geschlossen. Viele Musiker verließen daraufhin das Land, da sich ihre Auftritts- und Verdienstmöglichkeiten zunächst einmal radikal verschlechtert hatten (vgl. Díaz Ayala 1993: 269, 274). Hinzu kam, dass es ab 1960 wegen des von der US-Regierung verhängten Embargos auch kaum noch einen ausländischen Markt für die kubanischen Musiker gab. Die Weiterentwicklung der kubanischen Musik verlief von nun an in beiden Ländern getrennt, das Meer zwischen ihnen verwandelte sich in eine Mauer (vgl. Venegas 1999: 82).

Eine Neuerung der Revolution war es, einen ständigen Wandel der Menschen durch Lernen erreichen zu wollen, mit dem Ziel der Schaffung des "neuen Menschen". Daraus entstand ein kreativer Prozess, vor allem in der Bildungs- und Sozialpolitik, in Kunst und Kultur (vgl. Zeuske 2000: 191). Auf dem Bildungs- und Kulturkongress von 1961 wurde u.a. festgelegt, dass "das Musikalisch-Schöpferische vom revolutionären Gesamtprozess nicht zu trennen ist". Es wurde weiterhin "die absolute Freiheit der künstlerischen Ausdrucksmittel unter Berücksichtigung der nationalen Traditionen und einer angemessenen Einbeziehung der Kulturwerte anderer Völker" (Eli Rodríguez 1986: 192) festgelegt. Eine Formulierung, die Interpretationsspielraum bietet und von einigen Funktionären zeitweise gegen bestimmte Musikrichtungen (Jazz, Rock) negativ ausgelegt wurde, wie der Musikwissenschaftler Helio Orovio zu berichten weiß: "Dem Jazz passierte es, dass viele Funktionäre ihn mit der Politik der USA gegenüber Kuba gleichsetzten. Sie identifizierten ihn mit der politisch-ökonomischen Situation, die zwischen den beiden Regierungen herrschte. Fast hätten sie ihn verboten, aber nur fast. Sie behinderten ihn dann unterschwellig. Und als der Rock nach Kuba kam, geschah wieder das Gleiche."⁸

Das System ergriff verschiedene Maßnahmen zur Erreichung der vorgegebenen Ziele:

⁶ 1959 gab es nach Robbins (1991: 224) auf Kuba 156 Stationen, 1962 waren es noch 51.

⁷ Von staatlicher Seite wurde festgelegt, dass EGREM ihr Hauptaugenmerk auf folkloristische Musik, Musik für Kinder, Musik mit politischem Inhalt, Reden (mit historischer Bedeutung) und einige Produktionen internationaler Musik legen sollte (Ministerium für Kultur 1983).

⁸ Interview der Verf. mit Helio Orovio, Havanna, Mai 1999.

- Die Musikausbildung war nun allen Bevölkerungsschichten zugänglich, da sie gratis war. Ein System von Bezirksmusikschulen und Musikgymnasien sowie die Gründung der nationalen Kunsthochschule ermöglichte es allen Kindern, eine solide Musikausbildung zu erhalten.
- Eine Musikinstrumentenfabrik wurde errichtet, welche die Massenproduktion kubanischer Instrumente übernahm, die bis dahin nur in kleinen Handwerksbetrieben hergestellt worden waren.
- Die “Bewegung der Amateure”, eine Massenbewegung, wurde ins Leben gerufen. Sie bietet jedem Bürger die Möglichkeit, seine musikalische Leidenschaft zu leben und eventuell zum Beruf zu machen. Diese Bewegung betreibt in den einzelnen Stadtvierteln auch die *Casas de cultura*.
- Der neu geschaffene Nationalrat für Kultur – 1976 zum Kulturministerium erhoben – entwickelte ein nationales System von Festivals der verschiedenen Musikformen, u.a. das *Festival Nacional del Son* oder das *Festival de Música Electroacústica*, auf denen sich Nachwuchstalente der Öffentlichkeit präsentieren konnten (vgl. Alén Rodríguez 1998: 805f.).

Die Entwicklung im Bereich der Musik darf nicht isoliert gesehen werden. Zu ihren Triebkräften gehören auch die Auswirkungen der bald nach dem Sieg der Revolutionäre eingeleiteten Alphabetisierungskampagne, die bei weiten Teilen der Bevölkerung überhaupt erst die Voraussetzungen schuf, am Kulturleben teilnehmen zu können.

Ein weiteres Verdienst der Revolution war die Gründung wichtiger Kulturinstitutionen.⁹ Viele von ihnen befassten sich (wissenschaftlich) mit Musik, wie z.B. die Schriftsteller- und Künstlervereinigung (UNEAC, gegründet 1961). Das hatte es zuvor noch nicht gegeben. Später kamen weitere Institutionen hinzu (CIDMUC, gegründet 1978; Nationalmuseum für Musik, gegründet 1971). Auch ein Institut für Musikrechte – vergleichbar der GEMA in Deutschland – wurde geschaffen, das den Musikern geringe Gelder für ihre in Kuba verkauften und gespielten Tonträger bezahlte. Aber durch die Blockade konnten kubanische Musiker keine Tantiemen für ihre Musik im Ausland mehr einfordern, ein Umstand, der besonders von US-Musikunternehmen ausgenutzt wurde. So entgingen den Künstlern viele Millionen US-Dollar. Oberstes Ziel aller Institutionen war die Erhaltung und

⁹ Gegründet wurden u.a. die *Casa de las Américas* (1959), das Nationalballett (1959), das kubanische Filminstitut ICAIC (1959), das Nationale Sinfonieorchester (1960) und die Nationale Kunsthochschule (1962) (vgl. Eli Rodríguez 1986: 189).

Förderung der eigenen Musik, der nationalen Folklore, in Abgrenzung zur Musik des kapitalistischen Westens.

1962 wurde die Idee geboren, Musiker unter Vertrag zu nehmen, sie zu "dauerhaften Künstlern des Volkes" zu machen. Das betraf zunächst nur klassische Musiker, ab 1968 aber auch alle anderen. Gleichzeitig übernahm der Staat auch die Verantwortung für die Touren der Musiker im Ausland. Das Musikwesen Kubas besteht seitdem aus sogenannten *empresas*, welche die Angelegenheiten der Musiker wahrnehmen. Sie sind relativ autonom und sollen ähnlich funktionieren, wie kapitalistische Firmen, so dass sie idealerweise kein Geld aus dem Staatsbudget erhalten (vgl. Robbins 1991: 218). Die meisten Musiker gehören einer solchen *empresa* an oder sind per Zeitvertrag an sie gebunden und bekommen ein festes Grundgehalt.¹⁰

Besonders negative Auswirkungen für Musiker, Künstler und Intellektuelle hatte das Jahr 1968. Einhergehend mit zunehmenden Versorgungsschwierigkeiten und einer gescheiterten Internationalisierung der Revolution (Tod Ché Guevaras in Bolivien), wuchs die Unzufriedenheit der Bevölkerung. Castro löste eine revolutionäre Offensive aus, die einherging mit einer Verurteilung altkommunistischer Gruppen innerhalb der Partei, einer Disziplinierung der "arbeitsscheuen" Künstler und Intellektuellen (die teilweise in Arbeitslager gesteckt wurden) und einer Beseitigung fast des gesamten Privateigentums (vgl. Zeuske 2000: 197). Auch Restaurants, Bars usw. wurden verstaatlicht und/oder geschlossen. Es geht nicht an, hieß es, dass sich die Stadtbevölkerung vergnüge, während die Landbevölkerung schuftete. Die Zehn-Millionen-Tonnen-Ernte Zuckerrohr für 1970 wurde zum Hauptziel erklärt.¹¹ All das hatte beträchtliche Auswirkungen auf das Leben der Musiker: "Es gab einen Moment, in dem rund die Hälfte der kubanischen Musiker zu Hause saß mit ihrem Grundlohn, aber ohne Auftrittsmöglichkeit. Sie hatten zwar das Geld, aber ein Musiker will auftreten und sich verwirklichen. Über 40% der Musiker waren ohne Arbeit. Man kann sagen, dass die Jahre bis 1967 für die Musiker positiv waren, aber durch diese Maßnahmen gegen das Nachtleben wurde es für uns sehr schwer. Das hielt so bis in die Mitte

¹⁰ Es gibt zwei Möglichkeiten, Musiker an die *empresas* zu binden: Über die so genannte *plantilla* (Festanstellung bei einer Firma) oder per bestimmtem bzw. unbestimmtem Vertrag. Die festangestellten Musiker werden in ein *Ratingsystem* einsortiert, welches von "A" bis "F" reicht. Danach richtet sich ihre Bezahlung. Über Verträge arbeitende Musiker können von jeder Firma engagiert werden und werden in der Regel schlechter bezahlt als Festangestellte (vgl. Robbins 1991: 231).

¹¹ Von dieser Kampagne hat die Gruppe "Los Van Van" ihren Namen ("*¡van, van!*"; "es geht voran!").

der 80er Jahre an", erklärt der Musiker und Musikwissenschaftler Leonardo Acosta.¹²

Die Revolution begann sich zu institutionalisieren und die Annäherung an die Sowjetunion hatte für viele Intellektuelle und Künstler nur negative Folgen. Doch die Musiker ließen sich nicht entmutigen. Die Musik diene ihnen als akustisches Bollwerk eines Freiheitsgefühls, dem auch der stärkste Staat und die schwerste Krise nichts anhaben können: Verneinung der Ordnung zugunsten der Improvisation. Bis 1974 herrschte die restriktivste Politik bezüglich der Musik auf Kuba, die 1973 im Ausstrahlungsverbot jeglicher angloamerikanischer Musik für Radio- und TV-Sender gipfelte. Nicht einmal Protestlieder durften gesendet werden (vgl. Manuel 1987: 164). Immer aber war die Beziehung zwischen Kunst und Musik auf der einen und Politik auf der andern Seite entspannter als in anderen kommunistischen Staaten, wo Jazz und Rock teilweise verboten waren.

Insgesamt kam es in der ersten Phase der Revolution (1959-1968) zu einer quantitativen Steigerung im Musikschaffen im Zusammenhang mit wachsender Nachfrage nach Theater, Tanz- und Filmveranstaltungen. Vor allem die Vokalgenres in der Musik griffen die neuen Verhältnisse auf und vermittelten sie dem Volk. Auch Hymnen und Marschlieder standen besonders hoch im Kurs. Sie besangen "patriotische Opferbereitschaft und Alltagsheldentum der neuen Gesellschaft", wie Eli Rodríguez es ausdrückt (vgl. Eli Rodríguez 1986: 190). Ziel war die Aktivierung der revolutionären Kräfte. Besonders produktive Autoren jener Zeit waren Agustín Díaz Cartaya und Tania Castellanos. Letztlich zeigte sich jedoch, dass sich die Synkopen der afrokubanischen Musik nicht mit der Marschmusik sozialistischer Militärparaden vertragen, auch wenn Ché Guevara die Revolution einmal einen *socialismo con pachanga* (Sozialismus mit Rhythmus) genannte hatte und Lunacarskij schon 1926 schrieb, dass Musik und Revolution miteinander verwandt und jede Revolution eine grandiose Sinfonie sei.¹³

3. Im Schatten von Rumba und Son: Klassische Musik

Auch nach dem Sieg der Revolution nach 1959 kam der Förderung der Kunstmusik europäischer Tradition in Kuba nach wie vor große Bedeutung zu. Verschiedene Institutionen wie das *Ballet Nacional de Cuba* (1959) oder

¹² Interview der Verf. mit Leonardo Acosta, Havanna, Mai 1999.

¹³ Anatolij Lunacarskij (1985): *Musik und Revolution*, Leipzig, S. 243-245 (Originaltext von 1926).

das *Orquesta Sinfónica Nacional* (1960) wurden gegründet. Trotz anfänglicher Debatten, ob die eng mit der Entstehung des europäischen Bürgertums verbundene Kunstmusik in einer klassenlosen Gesellschaft noch eine Existenzberechtigung habe, setzte sich die Meinung durch, die in dieser Tradition einen "integralen und wertvollen Teil der nationalen Kultur" sah (vgl. Manuel 1991: 298f.). Dabei wurde und wird noch immer von der Prämisse ausgegangen, dass keine Musik von sich aus eine feststehende Bedeutung besitzt oder gar einer bestimmten Ideologie zugehörig ist, wodurch ideologische Argumente gegen eine Ausübung europäischer Kunstmusik überflüssig wurden (vgl. Manuel 1991: 299f.).

Die kompositorischen Prinzipien der kubanischen Komponisten, die bereits in den ersten Jahren nach der Revolution den Austausch mit Komponisten aus anderen – vorwiegend sozialistischen – Ländern suchten, folgten dabei vor allem den aus Europa kommenden Strömungen wie Serialismus, Aleatorik, elektroakustischen Techniken, Stochastik, etc. (vgl. Eli Rodríguez 1989: 295).

Die wichtigsten Vorbilder waren dabei zunächst ältere Musiker wie der 1911 in Barcelona geborene José Ardévol, der bereits im Jahr 1942 in Havanna die *Grupo de Renovación Musical* gegründet hatte, sowie Juan Blanco (*1918), Argeliers León (1918-1991) und Harold Gramatges (*1918). Blancos 1964 uraufgeführtes Werk *Música para Danza* gilt als das erste von einem Kubaner komponierte Stück elektroakustischer Musik (vgl. Leonard 1997: 10), während León mit verschiedenen Veröffentlichungen zur Geschichte der kubanischen Musik auch als Musikwissenschaftler in Erscheinung trat. Gramatges hatte bereits 1945 als Mitglied von Ardévols Gruppe das Konservatorium in Havanna mitbegründet und war 1959 im Auftrag der *Dirección General de Cultura* maßgeblich an der Schaffung einer Infrastruktur für die Kunstmusik beteiligt (vgl. Orovio 1992: 223).

Die ersten Komponisten, die nach der Revolution in Erscheinung traten, waren neben Leo Brouwer und dem Dirigenten des Nationalen Sinfonieorchesters, Manuel Duchesne Cuzán, vor allem José Loyola, Roberto Valera, Carlos Fariñas, Calixto Alvarez oder Jorge López Marín. Neben Werken für den Konzertsaal schufen sie auch Musik für Theater- oder Filmproduktionen (vgl. Eli Rodríguez 1986: 197). Im wesentlichen blieben diese Komponisten bis in die Gegenwart bestimmend: So bekam Harold Gramatges 1998 in Madrid den von verschiedenen spanischen Kulturinstituten in Kooperation ausgeschriebenen iberoamerikanischen Musikpreis *Tomás Luis de Victoria* verliehen (vgl. De la Hoz 1998: 4).

Die Ausbildung des Nachwuchses im Bereich der Kunstmusik leidet in Kuba stark daran, dass die meisten der in der Regel sehr gut ausgebildeten jungen Musiker lieber im Bereich der Tanzmusik tätig werden, weil dies einen größeren Erfolg und damit bessere Verdienstmöglichkeiten verspricht. Die Kunstmusik europäischer Prägung steht heute klar im Schatten der populären Musik, wie eine der Vertreterinnen der jüngeren Generation, die Dirigentin Zenaida Castro Romeu, Leiterin des Frauen-Kammerensembles Romeu, beklagt (vgl. Padrón 1997: 51). Daran konnten und können auch nach wie vor die regelmäßigen Konzerte und Festivals – wie das alle zwei Jahre statt findende Festival zeitgenössischer Musik – nichts ändern, wenngleich der Eintritt zu diesen Veranstaltungen in der Regel frei ist.

4. Eine fruchtbare Beziehung: Musik und Film

Auf Kuba dauerte die Stummfilmperiode bis 1930. In dieser Zeit spielten die *trovadores* in den Kinos. Das Kino *Esmeralda* in Havanna galt als „das Mekka der kubanischen *trova*“. Aber auch Pianisten begleiteten die Filme. Einer der ersten war Ernesto Lecuona, der nach dem Ende des Stummfilms dazu überging, auch Filmmusiken zu komponieren. 1938 komponierte er die Musik zu *La última melodía* von Jaime Salvador und trat ein Jahr später sogar in einem Film desselben Regisseurs auf. In den 40er Jahren entdeckte Hollywood seine Musik und verarbeitete sie in einigen Filmen. Die beiden folgenden Jahrzehnte war es Mode, der Musik in Spielfilmen viel Platz einzuräumen. Interpreten und Orchester trugen ihre Stücke in voller Länge vor. Kubanische Orchester und Sänger wie Benny Moré oder Rita Montaner wirkten in vielen nordamerikanischen und mexikanischen Filmproduktionen mit (vgl. Calderón González 1999: 26-28).

Mit der Revolution änderte sich auch im Filmgeschäft vieles. Die staatliche Förderung des Films kurbelte die Produktion an und hatte auch positive Auswirkungen auf die Musik, denn der Film war eine ständige Bedarfsquelle für Musik. Regisseure und Musiker befruchteten sich gegenseitig. Komponisten wie Harold Gramatges, Leo Brouwer, Carlos Fariñas oder Juan Blanco lieferten in den folgenden Jahrzehnten die Musik zu Dokumentar- und Spielfilmen wie *Amada*, *La Canción del Turista* oder der Reihe *Historias de la Revolución*. 1970 wurde unter der Leitung von Leo Brouwer die Gruppe für Klangexperimente beim kubanischen Filminstitut ICAIC gegründet. Sie schuf neben vielen anderen Kompositionen die Musik für mehr als 30 Filme. Auch die elektroakustische Musik fand nun Eingang in die Welt des Films,

denn "das Kino war eine wichtige Experimentierwerkstatt für die Suche nach moderner, praxisbezogener Klanglichkeit" (Eli Rodríguez 1986: 198).

Eine zweite Generation von Komponisten ging aus dieser Gruppe hervor oder wurde von ihr inspiriert, die Gebrüder Sergio und José María Vitier zum Beispiel. Beide haben jeweils bis heute die Musik zu mehr als 50 Spiel- und Dokumentarfilmen, TV-Serien und Bühnenstücken geschrieben, darunter zu den auch in Deutschland bekannten Filmen *Fresa y Chocolate* (1993) und *El Elefante y la Bicicleta* (1994), und internationale Preise gewonnen. Edesio Alejandro ist ein weiterer Vertreter dieser Generation. Er schrieb die Musik zu *La Vida es silbar* (1999) (vgl. Calderón González 1999: 31f.; Acosta 1993: 102).

5. Afrokubanische Musikstile

Unter "afrokubanischer Musik" werden im allgemeinen diejenigen Stile innerhalb der kubanischen Musik verstanden, die vermeintlich besonders starke afrikanische Einflüsse aufweisen. In der musikalischen Realität sind das die Stile, die vom Zusammenspiel von Perkussionsinstrumenten und Gesang geprägt sind. Den größten Teil dieses Bereiches der kubanischen Musik macht dabei die religiöse Musik aus.¹⁴

Die in Kuba verwendeten Ethnienbezeichnungen stimmen dabei in der Regel nicht mehr mit denen in Afrika überein, sondern beziehen sich auf eine meist größere Zahl west- und zentralafrikanischer Volksgruppen. So steht die in Kuba gebräuchliche Bezeichnung *lucumí* für nicht weniger als 137 verschiedene ethnische Herkunftsbezeichnungen, darunter die Yoruba, die wahrscheinlich den zahlenmäßig größten Anteil hatten.¹⁵

Eines der Werkzeuge, die Sklavenaufstände verhindern sollten, waren die sogenannten *cabildos de nación*, in denen sich Gruppen von Sklaven gleicher ethnischer Herkunft unter der Schirmherrschaft der katholischen

¹⁴ Unter den afrokubanischen Religionen lassen sich neben verschiedenen kleineren vor allem drei größere Gruppen ausmachen, die in der Literatur meist nach ihrer Herkunft auf dem afrikanischen Kontinent charakterisiert werden: 1. Die Religion der nach Kuba gebrachten Yoruba, deren Lebensraum im heutigen Nigeria liegt, die sogenannte *regla de ocho* oder *santería*. 2. Die Religion der aus Zentralafrika stammenden, bantu-sprachigen Ethnien, die sogenannte *regla de conga*, sowie 3. die Geheimbünde der *abakuá*, denen ebenfalls ein westafrikanischer Ursprung nachgesagt wird (vgl. León 1990; Ortiz 1965).

¹⁵ Aus diesem Grund wird die Bezeichnung *lucumí* von vielen Autoren mit "Yoruba" gleichgesetzt, was jedoch ungenau erscheint, da auch andere, mit den Yoruba kulturell nur marginal verwandte Ethnien wie die Ashanti, Ibo oder Malinke unter dieser Bezeichnung subsumiert wurden (vgl. Eli Rodríguez 1995: 94).

Kirche zusammenschließen konnten, um den neu angenommenen Glauben zu praktizieren. Einerseits sollte so unter Betonung ethnischer Unterschiede die Herausbildung eines gemeinsamen Bewusstseins zwischen den verschiedenen Gruppen, das sich in den Aufständen hätte äußern können, verhindert werden, andererseits sollten die *cabildos* den neu eingetroffenen Sklaven die Gewöhnung an die neue Arbeitsumgebung erleichtern. Dass diese Zusammenschlüsse darüber hinaus der Bewahrung etlicher kultureller Praktiken afrikanischer Herkunft dienten, war zwar nicht im Interesse der Herrschenden, insbesondere nicht der Missionare. Da dies jedoch unter dem äußeren Anschein katholischer Heiligenverehrung geschah, wurde es zumindest geduldet (vgl. Moore 1997: 16).

Die prominenteste unter den genannten religiösen Formen ist sicherlich die *santería*, mit ihrem meist als synkretistisch bezeichneten System der *orishas* oder *santos*, der Yoruba-Gottheiten, denen in Kuba jeweils bestimmte katholische Heilige zugeordnet werden (vgl. Ortiz 1965).

Im Zentrum aller genannten Religionsformen stehen die von Musik und Tanz geprägten Zeremonien, die *toques de santo*. Bei der *santería* sind es vor allem die rhythmischen Muster der sanduhrförmigen, zweifelligen *batá*-Trommeln, die jeweils einem bestimmten *orisha* gewidmet sind und dazu dienen, diesen anzurufen (vgl. Ortiz 1965: 251-258).

Neben den *santería*-Gemeinschaften gibt es eine Vielzahl anderer Gruppierungen, wie die bereits genannten *regla de conga* und *abakuá*-Gesellschaften, aber noch etliche weitere. Allen gemein sind das synkretistische Weltbild und die Zeremonien, deren musikalische Formen starke afrikanische Einflüsse aufweisen, von den Instrumenten – in der Regel Trommeln – bis zu den Gesängen, die meist eine antiphonale Gestaltung von Solosänger und Chor (*call and response*-Schema) besitzen.

Andere exponierte Formen afrokubanischer Musik sind die *comparsas*, die Karnevalsumzüge, die vor allem in Havanna und Santiago bis heute ein Spektakel darstellen, das Touristen anlockt. Der Karneval hat in Kuba verschiedene religiöse Hintergründe. Zu verschiedenen Anlässen gab es in der Kolonialzeit Prozessionen, meist zu Ehren bestimmter Heiliger. In Santiago de Cuba beispielsweise findet der Karneval bis heute um den 25. Juli statt, dem Tag des Heiligen Jakobus (span. Santiago), des Namenspatrons der Stadt. Dieser wurde auch in den *cabildos* der Sklaven verehrt, aus denen die *comparsas* hervorgingen. Mit Masken und bunten, fantasievollen Kostümen ziehen die einzelnen Gruppen, mit lauter musikalischer Untermalung verschiedener Trommel- und sonstiger Perkussionsinstrumente sowie der *corne-*

ta china, ein von chinesischen Arbeitern nach Kuba mitgebrachtes Oboeninstrument,¹⁶ durch die Straßen der Stadt. Als Klangerzeuger können dabei auch schon mal metallene Traktorfelgen dienen. Der für die *comparsas* typische musikalische Stil ist die sogenannte *conga*, die auf den erwähnten Instrumenten während der Umzüge gespielt wird. Mit dem unter dem gleichen Namen bekannten Trommelinstrument hat dieses Genre jedoch nichts zu tun. Das international als *conga* bekannte Instrument wird in Kuba selbst meist mit dem Begriff *tumbadora* bezeichnet und findet vor allem in den verschiedenen Stilen der *rumba* Verwendung.

Bei der *rumba* handelt es sich um das wichtigste säkulare Genre afrokubanischer Musik, die, so Leonardo Acosta, lange Zeit als "soziale Chronik der Besitzlosen" diente (vgl. Acosta 1991: 54). Der Begriff bezeichnet einen ganzen Komplex von Trommel- und Perkussionsinstrumenten, *call and response*-Gesang und Tanz.¹⁷ Entstanden sein soll die *rumba*, die Argeliers León zu den Genres urbaner Folklore rechnet (vgl. León 1991: 4), in den Vororten von Havanna und Matanzas (vgl. Moore 1997: 168). Typisch für die *rumba* ist die Begleitung von drei *tumbadoras* unterschiedlicher Größe und Tonhöhe, einem kleinen, an einem Ständer befestigten ausgehöhlten Baumstamm, *guagua* oder *catá* genannt¹⁸ sowie den beiden kleinen Klanghölzern, den *claves*. Der von diesen markierte Rhythmus liefert das Fundament für das gesamte Ensemble.

Gegenwärtig lassen sich vier *rumba*-Stile unterscheiden: Der *yambú*, der *guaguancó* und die *columbia* sind ältere Stile,¹⁹ die etwa seit dem Ende des neunzehnten Jahrhunderts bekannt sein dürften (vgl. Moore 1997: 168-171). Die sogenannte *batarrumba* ist eine neuere Variante, die vor allem im Raum Matanzas praktiziert wird. Wie der Name bereits andeutet, werden dazu die in diesem neuen Kontext aus ihren rituellen Bezügen herausgelösten *batá*-Trommeln verwendet.

¹⁶ Wenngleich die größte chinesische Gemeinschaft Kubas in Havanna lebt, so ist die *corneta china* erstaunlicherweise das typische Instrument des Karnevals in Santiago (vgl. Orovio 1992: 119).

¹⁷ Dabei zeigt die musikalische Struktur der Begleitung eindeutig afrikanische Züge, während die Struktur des Sologesangs exakt den spanischen *décimas* entspricht (vgl. Crook 1982).

¹⁸ Dieses Instrument wird heute meist aus Kunststoff gefertigt statt aus Holz.

¹⁹ *Yambú* und *guaguancó* sind Paartänze, vor allem der zweite mit explizit sexuellen Bezügen. Höhepunkt ist eine als *vacunao* bekannte Beckenbewegung des Mannes. Die *columbia* dagegen ist eine Art Wettstreit zwischen dem Spieler der am höchsten gestimmten *tumbadora*, die *quinto* genannt wird, und dem Tänzer. Im musikalisch-tänzerischen Wettkampf versuchen beide, ihre Virtuosität unter Beweis zu stellen.

Seit der Revolution gibt es für alle Bereiche afrokubanischer Musik professionelle Gruppen, die die Musik in einem neuen Kontext als Bühnenshow präsentieren. Dies gilt sowohl für die religiöse als auch die säkulare Musik der *rumbas* und *comparsas*. Gruppen wie das "Conjunto Folclórico Nacional, Clave y Guaguancó" oder "Los Muñequitos de Matanzas" geben regelmäßig Vorstellungen und gehen auf internationale Tourneen (vgl. Daniel 1995).

Vor allem die religiöse Musik wird auch im Privaten nach wie vor ausgiebig praktiziert. Aber auch die *rumba* gehört für viele Kubaner noch immer zum Alltag. Wann immer sich eine Gruppe von Menschen trifft, ist die Chance groß, dass daraus eine *rumba* entsteht. Sind dafür gerade keine Instrumente zur Hand, so erfüllen auch leere Kisten oder Tischplatten den Zweck, gegebenenfalls kann sich die Instrumentalbegleitung auch auf Händeklatschen reduzieren.

Eine regionale Variante afrokubanischer Musizierpraxis sind die sogenannten *sociedades de tumba francesa* im Osten der Insel. Sie sind ein Überbleibsel der nach der haitianischen Revolution mit ihren Sklaven eingewanderten französischen Grundbesitzern, die sich um Santiago de Cuba niederließen. Die Feste ihrer Sklaven wurden *tumbas francesas* genannt. In den Jahren bis zum Unabhängigkeitskrieg bildeten sich verschiedene *sociedades* nach Vorbild der *cabildos*, jedoch ohne religiöse Bezüge. Nachdem diese Gesellschaften zeitweise in ganz Kuba zu finden waren, gibt es heute nur noch zwei, je eine in Santiago und Guantánamo. Ihre von Trommel- und Perkussionsinstrumenten begleiteten Tänze sind Stilisierungen französischer höfischer Tänze des achtzehnten und neunzehnten Jahrhunderts.²⁰

6. Könige und schlurfende Tänzer: *danzón* – *mambo* – *chachachá*

Bis in die 50er Jahre des zwanzigsten Jahrhunderts waren die verschiedenen Stile kubanischer Populärmusik mit bestimmten instrumentalen Besetzungen verbunden und definierten sich über festgelegte rhythmische Muster. So waren die typischen *danzón*-Gruppen die als *charangas francesas* bekannten Ensembles, deren Klangbild geprägt wurde von Instrumenten wie Geige, Querflöte, Klavier und Kontrabass, ergänzt um ein Paar *timbales*²¹ sowie ein

²⁰ Eine ausführliche Beschreibung der Feste der *tumba francesa* findet sich in Alén Rodríguez (1986).

²¹ Kleine, paarweise gespielte Trommeln, in Kuba häufig auch als *pailas* bezeichnet, die mit Stöcken gespielt werden (vgl. Eli 1997: 403).

güiro.²² Eine der ersten *charangas* war die Gruppe des Pianisten Antonio María Romeu (1876-1955) – Komponist des Klassikers *Tres lindas cubanas* –, die zu Beginn des vorigen Jahrhunderts in den Cafés und Salons Havannas zum Tanz der kreolischen Oberschicht spielte (vgl. Orovio 1992: 419f.).

Der Pianist der Gruppe “Arcaño y sus Maravillas”, Orestes López, war es, der 1938 einen *danzón* mit dem Titel “Mambo” schrieb. An den bekannten Ablauf des *danzón* hatte er einen zusätzlichen, vom *son*-Rhythmus beeinflussten Teil angehängt. Der Stil der Gruppe wurde zunächst als *danzón de nuevo ritmo* und später als *mambo* bekannt (vgl. Linares 1974: 159; Orovio 1992: 278). In den 50er Jahren beanspruchte der selbsternannte “König des Mambo”, Dámaso Pérez Prado, für sich, diesen Rhythmus erfunden zu haben.²³

Bei einem anderen populären Stil der 40er und 50er Jahre, der zum Repertoire der *charangas* gerechnet wird, ist der Fall eindeutiger: Der Band-leader Enrique Jorrín hatte schon seit etlichen Jahren *danzones* und *danzones de nuevo ritmo* komponiert. Zu Beginn der 50er Jahre bemerkte er die wachsende Schwierigkeit der meisten Tänzer, mit den synkopierten Rhythmen und schnellen Tempi dieser Stile zurechtzukommen. Seine Komposition *La Engañadora* trug diesem Umstand Rechnung: Sie gilt heute allgemein als erster *chachachá* (vgl. Orovio 1992: 130-132). Den Namen leitete Jorrín übrigens von dem schlurfenden Geräusch ab, dass die Schuhe der Tänzer bei der charakteristischen Schrittfolge dieses Tanzes produzierten (vgl. Hernández 1986: 73).

Gegenwärtig existieren in Kuba noch etliche *charangas*, wie etwa das seit den 30er Jahren bestehende *Orquesta Aragón* – inzwischen allerdings mit jüngeren Musikern besetzt – oder das *Orquesta Sublime*, die neben den hier beschriebenen Stilen auch *sones* und Lieder anderer Genres spielen. Im Laufe der Zeit wurde auch das Instrumentarium der *charangas* um verschiedene Blas- und Perkussionsinstrumente wie Trompeten und Posaunen bzw. *tumbadoras* erweitert, allerdings blieb der vor allem von den Geigen und

²² Aus einem Kürbis gefertigtes Schrapinstrument, das mit einem dünnen Stab gespielt wird (vgl. Linares 1974: 113; Rodríguez Patterson 1998: 20).

²³ Er löste damit eine Debatte aus, die bis in die 80er Jahre des zwanzigsten Jahrhunderts aktuell blieb (vgl. Acosta 1987: 38). Heute herrscht weitgehende Einigkeit, dass Pérez Prado zwar wichtig für die Verbreitung kubanischer Musik war, seine Rolle als musikalischer Innovator jedoch eher als marginal gesehen werden kann (vgl. Waxer 1994: 153).

Flöten geprägte Klangcharakter erhalten (vgl. Rodríguez Patterson 1998: 19).

Auch im Repertoire der jüngeren *salsa*- und *timba*-Gruppen – wie etwa *NG La Banda*²⁴ oder *La Charanga Habanera* – spielen *danzón*, *mambo* und *chachachá* noch immer eine, wenn auch untergeordnete, Rolle. Bei letzterer lässt bereits der Name die Anknüpfung an die beschriebenen Traditionen erkennen, obwohl die Besetzung mit der traditionellen *charanga* nicht mehr viel gemein hat (vgl. Rios Vega 2000: 3-5).

Die Besetzung der wahrscheinlich beliebtesten kubanischen Gruppe, „Los Van Van“, verrät ebenfalls die Bezüge zur *charanga*-Tradition: Erweitert um Schlagzeug (*drum set*), Synthesizer und dreiköpfigen Posaunensatz wird der Klang von „Los Van Van“ auch nach dreißig Jahren Bandgeschichte noch immer wesentlich von den beiden Geigen – bei „Van Van“ in elektrischer Version – geprägt (vgl. Padrón 1999: 33). Den Kern des Repertoires bildet jedoch ein Stil, den die Mitglieder selbst geschaffen haben, der *songo*, der eine Melange verschiedenster kubanischer, aber auch ausländischer Stile wie Rock und Jazz darstellt (vgl. Padrón 1999: 29). Die Bindung bestimmter Genres an feste Instrumentalbesetzungen hat sich also heute weitgehend aufgelöst, wenngleich die unterschiedlichen Besetzungen mit ihren typischen Klangcharakteristika weiterhin existieren, ebenso wie verschiedenste Mischformen.

7. Von den Bergen in die Stadt: *son* und *guaracha*

Die nach Kuba gebrachten Sklaven waren für die Kolonialherren keine Menschen, sondern eine Ware, billige Arbeitskräfte, die benötigt wurden, um den eigenen Wohlstand zu vermehren. Dies ist der Grund dafür, dass Musiker, die von den nach Kuba gebrachten Sklaven abstammten, nur dann Erwähnung in den Aufzeichnungen von Hispano-Kubanern fanden, wenn sie in Bereichen europäischer Musik, Volks- wie Kunstmusik, auf sich aufmerksam machten.

Die ersten in dieser Hinsicht überlieferten Namen sind die der Schwestern Micaela und Teodora Ginés, die zunächst in Santiago, später in Havanna bekannt wurden. Eines ihrer Lieder, der *Són de la Má Teodora* gilt einigen Autoren heute als der erste *son*, laut Carpentier dürfte es sich aber eher um eine adaptierte Form der spanischen *romance* gehandelt haben (vgl. Carpentier 1972: 44-49).

²⁴ Das Stück *Murakami Mambo* auf der CD „Lo mejor de...NG La Banda“ ist ein Beispiel.

Der *son* gilt heute als "kubanisches Genre *par excellence*". Damit ergeben sich erstaunliche Parallelen zum *danzón*, denn ebenso wie dieser galt auch der *son* in den ersten Jahren nach seinem Auftauchen in Havanna zunächst als "afrikanisch", d.h. minderwertig und rückständig. Entstanden ist der *son* in den ländlichen Teilen der östlichen Provinzen Kubas, in den Bergen um Santiago und Guantánamo, vermutlich in den letzten Jahrzehnten des neunzehnten Jahrhunderts (vgl. Moore 1997: 89). Anfang des zwanzigsten Jahrhunderts kam er nach Havanna, wo in den 20er Jahren die bis heute als "typisch" geltenden Sextette und Septette entstanden (vgl. Orovio 1992: 456; Moore 1997: 91). Es kam zu einem wahren *Boom*, der von der sich schnell entwickelnden Tonträgerindustrie gefördert wurde (vgl. Moore 1997: 112).

Einer der ersten großen Hits und bis heute ein Klassiker ist das Stück *Son de la loma* des *Trio Matamoros*. Miguel Matamoros, der die Gruppe 1925 in Santiago de Cuba gründete, hielt an der ländlichen Trio-Besetzung fest, auch als die Gruppe Ende der 20er Jahre in Havanna erfolgreich wurde (vgl. Orovio 1992: 287-290).

In den folgenden Jahrzehnten erfuhr der *son* eine stetige Entwicklung. Bandleader wie Arsenio Rodríguez oder Benny Moré erweiterten die typische Septett-Besetzung aus Gitarre (*tres*), der kleinen, mit drei Doppelsaiten versehenen Gitarrenvariante, Kontrabass, *claves*, *bongóes*, *maracas* und Trompete. Rodríguez beispielsweise gilt als der erste, der die *tumbadoras* der *rumba* und ein Piano in seinem *conjunto* verwendete (vgl. Orovio 1992: 110). Benny Moré fügte schließlich in den 50er Jahren seinem *conjunto* – nach dem Vorbild der US-amerikanischen Jazz-Big-Bands – mehrstimmige Saxofon-, Trompeten- und Posaunensätze hinzu und machte es so zu einer *banda gigante* (vgl. Martínez Rodríguez 1993: 18f.).

In der gegenwärtigen Musikszene Kubas finden sich noch immer Gruppen, die die Tradition der 20er und 30er Jahre beschwören, wie das "Septeto Nacional Ignacio Piñeiro" und das "Septeto Habanero", auch wenn die Musiker natürlich nicht mehr dieselben sind. Moderne Gruppen wie "Adalberto Alvarez y su Son" verwenden neben einem mehrstimmigen Bläasersatz auch elektrische Instrumente wie E-Bass und Synthesizer (vgl. Pérez 1998: 18f.).

Der *son* besitzt in der Regel eine zweiteilige Struktur. Dem ersten Teil, dem *largo* oder *tema*, der über eine meist elaboriertere harmonische Struktur und Melodie verfügt, folgt ein zweiter, vor allem rhythmisch geprägter Teil, der *montuno*. Dieser dient Sängern und Instrumentalisten zu Improvisationen. Der Gesang wird üblicherweise im *call and response*-Wechselspiel von Solist und Chor gestaltet. In einigen Stücken kann der *largo* auch entfallen,

diese beginnen dann gleich mit dem *montuno*. Sie heißen dementsprechend *son-montunos* (vgl. Robbins 1990: 190).

Dem *son* verwandt ist ein weiteres Genre, die *guaracha*. Sie ähnelt dem *son* rhythmisch, doch trotz ihrer Tanzbarkeit besitzen die meist sehr kunstvollen und satirischen Texte mehr Gewicht als beim *son* (vgl. Orovio 1994: 18-20). Die *guaracha* spielte bereits im neunzehnten Jahrhundert in den Aufführungen der in Kuba äußerst beliebten *teatro vernáculo*-Gruppen eine wichtige Rolle, mit der heutigen, schnellen *guaracha* sind diese Revuelieder aber nicht verwandt (vgl. Moore 1997: 54f.). Heute gehört dieses Genre, ebenso wie *son*, *bolero* und *chachachá*, zum Standardrepertoire der Populärmusikgruppen.

8. Das kubanische Lied: *trova*, *bolero*, *filin*

Das Lied hat Tradition in der Geschichte Kubas. Schon in den ersten Jahrhunderten waren sehr wahrscheinlich mit den *conquistadores* Gitarren zur Begleitung von Sängern auf die Insel gekommen, doch belegt sind sie erst seit Anfang des 18. Jahrhunderts (vgl. Giro 1986: 19). Im 19. Jahrhundert dann tauchte als Vorläuferin des heutigen kubanischen Liedes die *habanera* auf. Sie entstand in den 40er Jahren in den Cafés in der Nähe der Plaza de Armas in Havanna aus *contradanzas*, die zum ersten Mal mit Versen, die exakt auf den Takt der Musik zugeschnitten waren, gesungen wurden (vgl. Lapique 1995: 155). Einige bekannte Stücke sind ins Volksgut eingegangen, so zum Beispiel *Tú* (1892) von Eduardo Sánchez de Fuentes oder *La Bayamesa* (1851) von Carlos Manuel de Céspedes (vgl. Ruiz et al. 1995: 260). Weltruhm erlangte die *habanera*, als berühmte Komponisten wie Georges Bizet (*Carmen*) sie in ihren Werken einsetzten.

Die *trova* entstand erst im letzten Drittel des 19. Jahrhunderts in Santiago de Cuba als gesungene Dichtung über Themen des Alltags (vgl. Cañizares 1992: 29). In ihr vereinte sich der afrikanisch beeinflusste *man of words* mit dem mediterranen Troubadour (vgl. Davis 1998: 796). Politische und soziale Inhalte auf der einen und schnulzige Liebesoden auf der anderen Seite bestimmen die Texte. Das anschwellende Nationalgefühl der Kubaner im 19. Jahrhundert beflügelte dieses Genre stark. Musiker wie Pepe Sánchez (1856-1918), Sindo Garay (1867-1968), Rosendo Ruiz (1895-1983) oder in Havanna die Sängerin María Teresa Vera (1895-1965) sind die Gründer und "Stars" der *trova*. Noel Nicola zufolge, einem der Begründer der *nueva trova*, ist "ein *trovador* in Kuba ein Interpret seiner eigenen Lieder oder der von anderen *trovadores*, die wie er Interpreten sind. Er begleitet seine Lieder

mit der Gitarre und versucht, seinen Gesang zu poetisieren".²⁵ In den ersten Jahrzehnten des vorigen Jahrhunderts entwickelte sich die *trova* weiter und schlug so eine Brücke zum *filin* (s.u.). Gleichzeitig vermischte sie sich auch mit dem aufkommenden *son*, wie in den Liedern des berühmten "Trio Matamoros" (*bolero-son: Lágrimas negras*), und mit anderen Genres.

Die *trova* bildete die Grundlage für eine neue Musik, die durch die Revolution von 1959 und die damit verbundenen neuen Lebensumstände inspiriert wurde, die *nueva trova*.²⁶ Viele Musiker waren auf der Suche nach neuen Ausdrucksformen. Sie wollten mit einer Mischung aus Tradition und Neuerung auf die veränderte Situation reagieren. Durch (traditionelle) Merkmale wie die poetische Sprache und die Benutzung akustischer Gitarren knüpften sie an die Tradition der *trovadores* an. Neu war die Gewichtung der Themen: Ihre Lieder handelten zwar nach wie vor auch von der Liebe, aber mehr denn je von gesellschaftlichen Problemen, Politik und der Revolution. Neu war auch die sehr persönliche Sichtweise in den Texten und die Verwendung vieler Metaphern. Eine Sonderstellung nimmt in diesem Zusammenhang Carlos Puebla – der Sänger der Revolution – ein. Er gehörte nicht der *nueva trova*-Bewegung an, schuf aber u.a. mit *Hasta Siempre* oder *Llegó el Comandante* Klassiker der Revolution, die viele andere Sänger inspirierten.

Neben der Revolution trug auch eine kontinentale Erscheinung zum Entstehen der *nueva trova* bei: Die Bewegung des neuen lateinamerikanischen Liedes, beeinflusst von den sozialkritischen Liedern Bob Dylans, Joan Báez' und Pete Seegers in den USA (vgl. Díaz 1994: 12), entstand aus der sozialen und wirtschaftlichen Not sowie der politischen Unterdrückung der meisten lateinamerikanischen Völker. Denn in den 60er Jahren herrschten in fast allen Staaten des Kontinents Militärdiktaturen und miserable Lebensbedingungen. In vielen Ländern hatten die Liedermacher sich der sozialen Probleme angenommen, Atahualpa Yupanqui in Argentinien, Violeta Parra und Victor Jara in Chile, Chico Buarque in Brasilien u.v.a. Ein Schrei des Protests erhob sich auf dem Kontinent, gestärkt durch die gelungene kubanische Revolution.

Einen großen Einfluss auf die Entwicklung der *nueva trova* hatte die romantische *filin*-Bewegung, die in den 40er Jahren in Havanna ihren Anfang

²⁵ Vgl. Noel Nicola (1975): "¿Por qué nueva trova?" In: *El Caimán Barbudo*. No. 92, S. 10-12.

²⁶ Die Bezeichnung stellt gleichermaßen den Bezug zur musikalischen Tradition der *trova* wie zur *nueva canción*, einer pan-amerikanischen Liederbewegung, her.

nahm.²⁷ Sie wurde initiiert von einer anfangs kleinen Gruppe von Sängern, darunter César Portillo de la Luz, Níco Rojas, Rosendo Ruiz Quevedo und Ángel Díaz, in dessen Haus am Callejón de Hammel man sich traf. José Antonio Méndez erzählt in einem Interview, wie er später zu ihnen stieß:

Ich traf Níco Rojas und er spielte mir etwas vor. Ich dachte, so gut wie der spielt, muss er verrückt sein. Er lud mich ein, eine Gruppe weiterer Verrückter zu sehen und zu hören, die ähnliche Sachen machten wie ich. Und so kam ich zum berühmten Callejón de Hammel in das Haus des berühmten Komponisten Ángel Díaz (Contreras 1989: 8).

Die Geburt des *filin* war auch eine Reaktion auf die Überkommerzialisierung der Musik in den 40er und 50er Jahren durch die – vor allem quantitativ – steigenden Ansprüche des Radios und der Musikindustrie sowie die Einführung des Fernsehens. Dies führte zu einer Verflachung der Texte und der Arrangements der traditionellen kubanischen Musik (vgl. Díaz 1994: 10; Roy 2000: 115). Im *filin* vereinten sich Neuerungen in der Musik wie Nonenakkorde, Terzschichtungen oder verminderte Quinten, vermittelt über die nordamerikanischen Jazz-Kompositionen, an denen sich die Sänger orientierten, mit der traditionellen kubanischen Musik, die solche Elemente nicht kannte (vgl. Eli 1986: 191). Die *filin*-Bewegung erlebte ihren Höhepunkt in den ersten Jahren nach der Revolution, da auch ihre Vertreter aufgrund der veränderten Situation nun optimistischere Texte schrieben und gleichzeitig die Gelegenheit erhielten, in den Massenmedien aufzutreten.²⁸ In den Texten entdeckt man erste Anzeichen der *nueva trova*, durch die sie in den 60er Jahren abgelöst wurde: „Der *filin* war eine starke dynamische Kraft im kubanischen Liedschaffen durch die Bereicherung der harmonischen, melodischen und rhythmischen Mittel, aber nach 1965 waren seine Möglichkeiten erschöpft“ (Eli Rodríguez 1986: 191). Nichtsdestoweniger überlebte dieser Gesangsstil. Noch heute können Besucher Havannas *filin*-Sessions besuchen. Entweder im „Gato Tuerto“, wo Elena Burke – inzwischen im Rollstuhl sitzend – auftritt, oder im legendären „Pico Blanco“, der Terrasse des Hotels Saint-John. Dort sang in den 60er Jahren eine weitere große Stimme des *filin*: Omara Portuondo (vgl. Mießgang 2000: 50; Roy 2000: 117).

Die enge Zusammengehörigkeit von *filin* und *nueva trova* spiegelt sich in der Überschrift eines Artikels über Pablo Milanés: „Pablo Milanés, der letzte *filinista* oder der erste *trovador*?“ Ihm wird auch gemeinhin das erste

²⁷ Ihren Namen erhielt sie vom englischen Wort *feeling* (vgl. Orovio 1992: 165f.).

²⁸ Gleichzeitig brach aber auch eine Diskussion darüber los, ob diese Musik nicht eine nordamerikanische Penetration bedeute (vgl. Contreras 1999: 171).

Lied der *nueva trova* zugeschrieben, *Mis 22 Años* aus dem Jahre 1964. Er, Silvio Rodríguez, Noel Nicola, Vicente Feliú und andere Sänger orientierten sich aber nicht nur an den Vorbildern des *filin* oder der *trova*, sondern sie nahmen auch Anregungen von Bob Dylan oder den Beatles auf. Anfangs wurden die jungen Sänger deswegen von den offiziellen Kulturverantwortlichen sehr kritisch beobachtet, weswegen sie in den Medien kaum präsent waren. Konzerte fanden fast nur in kleinen Sälen, Fabrikhallen oder in Bibliotheken statt. Nur die *Casa de las Américas* unterstützte die Bewegung von Beginn an (vgl. Polzer 1998/1999: 31). Sie war es auch, die im Juli 1967 die kulturelle Blockade durchbrach und in Havanna das 1. Internationale Treffen des Protestliedes veranstaltete. Die kubanischen Liedermacher lernten dort Folkloretraditionen aus anderen lateinamerikanischen Ländern kennen und entdeckten so zum erstenmal die "wahre Folklore unseres Amerika", um auf einen Gedanken José Martí zurückzugreifen (vgl. Díaz 1994: 13; Eli 1986: 192). Es spielten Liedermacher aus 16 Ländern. Alle hatten durch dieses "wichtigste Ereignis für das Genre des Protestliedes" bemerkt, dass sie "nicht alleine waren", wie der Uruguayer Daniel Viglietti in einem Interview anmerkte (zitiert nach Díaz 1994: 22).

Durch das zwischen 1967 und 1969 existierende *Centro de la Canción Protesta* wurde die Wandlung des Protestliedes zum politischen Lied Kubas gefestigt. Zusammen mit einer großen Gruppe von Instrumentalisten unter der Leitung von Leo Brouwer gründeten einige *trovadores* 1969 die "Grupo de Experimentación Sonora" (Gruppe für Klangexperimente) beim kubanischen Filminstitut ICAIC.²⁹ Durch den Einsatz elektronischer Instrumente und Techniken erweiterte sich das Schaffensspektrum der Sänger. Ziel der Gruppe war es nicht nur, die rasant wachsende Filmproduktion mit Musik zu versorgen, sondern auch eine experimentelle Bestandsaufnahme der kubanischen Musik zu machen.

Nach dem Bildungs- und Kulturkongress von 1971 wuchs die Akzeptanz der *trovadores* von staatlicher Seite. 1972 wurde schließlich die *Bewegung der Nueva Trova* (MNT) gegründet, womit die staatliche Akzeptanz und damit auch die finanzielle Unterstützung wuchs. Die Bezeichnung *nueva trova* wurde offiziell. Nun hatten die Sänger auch Zugang zu den Massenmedien und Aufnahmestudios und infolgedessen kam es Mitte der 70er Jahre zu einer regelrechten *nueva trova*-Euphorie. Besonders die Jugendlichen identifizierten sich mit den modernen Texten. Die Lieder der kubanischen

²⁹ Mitglieder waren u.a. Leonardo Acosta, Emiliano Salvador, Pablo Milanés, Silvio Rodríguez, Eduardo Ramos, Sergio Vitier und Sara González.

trovadores wurden über die Grenzen hinaus bekannt, sie wurden zu Symbolfiguren für den Kampf der Völker gegen Unterdrückung und kulturellen Imperialismus (vgl. Faya 1995: 359f.). Heute sitzen Pablo und Silvio als Abgeordnete im kubanischen Parlament und treten aus kommerziellen Gründen in Kuba kaum noch auf.

Ende der 70er Jahre wurde die MNT immer heterogener, bis sie schließlich 1987 aufgelöst wurde. Die nächste Generation von *trovadores*, Carlos Varela, Frank Delgado, Gerardo Alfonso, Santiago Feliú u.a., hielt unter der Bezeichnung *novísima trova* die *nueva trova* am Leben. Sie hatte mit ähnlichen Schwierigkeiten zu kämpfen wie ihre Vorgänger und wurde teilweise sogar mit Auftrittsverboten belegt, wie zum Beispiel Varela. Seine Texte beschäftigen sich mit der aktuellen Situation in Kuba und werden vom Publikum sehr geschätzt. Neben neuen Inhalten bereicherten auch neue musikalische Einflüsse die *nueva trova*, von Rockmusik bis zu Elementen aus dem Jazz. Eine dritte Generation von *trovadores*, die heutzutage unter dem Label *cantores de la rosa y la espin*a firmieren, versucht die Tradition fortzuführen. Ariel Díaz, Carlos Lage u.a. betonen die Bedeutung sozialkritischer Lieder und nehmen aktuelle Entwicklungen in ihren Texten aufs Korn (Prostitution, Tourismus etc.). Athanai Castro vermischt die *trova* mit Rap- und Rockmusik. Aber die Rezeption durch das Publikum ist nicht mehr die gleiche wie in den 70er und 80er Jahren. Die *nueva trova* wurde – neben anderen – vom Salsa- und Discoboom abgelöst. „Jetzt will man sich unterhalten, Geld verdienen und der harten Realität entfliehen“, betont Gerardo Alfonso (zitiert nach Polzer 1998/99: 32).

Bestens kann der Zuhörer der Realität entkommen und sich in romantische Träume flüchten, wenn er einem *bolero* lauscht. Dieses Vokalgenre hat sich bis heute gehalten, nicht zuletzt durch seine erstaunliche Anpassungsfähigkeit an viele Stile der tanzbaren Musik, auch an moderne Discobeats (vgl. Loyola Fernández 1997: 257). Zum Leben erweckt wurde diese Musik 1885. Einer der ersten *trovadores* gilt gemeinhin auch als Vater des ersten kubanischen *bolero*: Pepe Sánchez schrieb in diesem Jahr *Tristeza*. Mit dem gleichnamigen spanischen Genre hat der kubanische *bolero* übrigens nur den Namen gemeinsam.³⁰ Von Santiago aus eroberte er bald Havanna und schließlich ganz Lateinamerika. Überall nahm er regionale Eigenarten an,

³⁰ Der spanische Bolero besteht aus drei Teilen im 3/4-Takt und ist ein beliebter Tanz in Andalusien. Der kubanische *bolero* ist ein Paartanz im 2/4- oder 4/4-Takt, dessen Melodie vom *cinquillo* (Notengruppe mit einer Synkope vor dem zweiten Schlag) bestimmt wird (vgl. Roy 2000: 109).

blieb aber eine Musik, deren einziger Zweck die Verherrlichung der Liebe ist, eine Mischung aus Gefühl und Kitsch (vgl. Acosta 1995: 245).

Ein Meister dieses Genres war Benny Moré, bekannt als *el bárbar del ritmo*. Seine Geschichte ist "die Verdichtung des Glanzes der kubanischen Musik in einer Stimme [...]" (Mießgang 2000: 132). Er beherrschte alle Vokalgenres meisterhaft und gründete schließlich 1953 seine *banda gigante*, ein 23-köpfiges Orchester, mit dem er bis zu seinem Tod 1963 sensationelle Erfolge feierte. Aber geliebt wurde er für seine gefühlvollen *boleros*. Diese Tradition führt sein ehemaliger Chorsänger Ibrahim Ferrer heute fort. Er, der eigentlich schon in Rente war, konnte durch das Projekt *Buena Vista Social Club* auf die Bühne zurückkehren und verhalf so dem *bolero* (*Dos Gardenias para Ti*) zu neuem weltweiten Ruhm.

9. Die perfekte Hochzeit: Jazz auf Kuba

Auch der kubanische Jazz profitiert vom *Buena-Vista*-Erfolg. Der Jazz hatte es auf Kuba nie so leicht wie heute. Er musste lange um seine gesellschaftliche Stellung kämpfen. Den wichtigsten Impuls bekam der kubanische Jazz von außen. Zwar waren es Kubaner, die ihn gaben, aber das geschah in New York zwischen 1943 und 1947. Mario Bauzá, ein 1930 nach New York emigrierter Trompeter, spielte dabei eine wichtige Rolle (vgl. Acosta 1993: 45). Er wurde nach kurzer Zeit Arrangeur und Komponist in den einflussreichen Jazzbands von Chick Webb und Cab Calloway. Dort besorgte er einem jungen Trompeter ein Engagement: Dizzy Gillespie. Es entstand eine Freundschaft, die dazu führte, dass Gillespie sich für kubanische Rhythmen zu interessieren begann. Als er 1946 für seine eigene Band einen Percussionisten suchte, empfahl ihm Bauzá den gerade in New York angekommenen Chano Pozo.

Der US-Jazz befand sich zu dieser Zeit in einer Aufbruchstimmung. Dizzy Gillespie, Charlie Parker und andere schwarze Jazzer hatten gerade die sogenannte "Bebop-Revolution" eingeleitet. Sie suchten nach neuen, freieren Rhythmen, abseits vom Swing, denn dieser folgte noch sehr den rhythmischen Mustern der Marschmusik. Sie fanden sie in der afrokubanischen Musik und schufen einen neuen Stil: *Bebop a la cubana*, genannt "Cubop". Gillespie und Pozo komponierten Klassiker wie *Afrocuban Drum Suite*, *Cubana Be*, *Cubana Bop* oder *Manteca*. Ihre Zusammenarbeit gilt gemeinhin

als die Geburtsstunde des Latin Jazz, dessen Kern der kubanische Jazz ist.³¹ Gillespie erzählt in seiner Biographie, dass es zunächst sehr schwer war, die beiden Rhythmen – den der Congas und den des Schlagzeugs – einander anzunähern. Nachdem ihm Pozo im Tournee-Bus das Congaspielen beigebracht hatte, funktionierte es aber (vgl. Gillespie/Fraser 1979: 260). Nach nur einem Jahr – dann wurde Pozo aus bis heute ungeklärten Gründen in einem Nachtclub erschossen – endete diese fruchtbare Zusammenarbeit abrupt. Bauzá hatte zu dieser Zeit mit seinem Schwager Frank Grillo, genannt „Machito“, die Gruppe „Machito y sus Afrocubanos“ gegründet. Sie experimentierten solange, bis die Fusion zwischen kubanischem *Son* und Jazz perfekt war (vgl. Acosta 1993: 48-50; Ubeda Garrido 1997: 47).

Die Entstehung des „Cubop“ markiert den Höhepunkt einer Entwicklung, die schon Anfang des Jahrhunderts in New Orleans eingeleitet worden war. Freigelassene Sklaven aus der Karibik – viele aus Kuba – hinterließen im frühen Jazz karibische und kreolische Einflüsse, zu hören z.B. in vielen Stücken des Pianisten Jelly Roll Morton (vgl. Roberts 1979: 38f.). Sowohl die kubanische Musik als auch der Jazz in den USA erhielten einen wesentlichen Teil ihrer Einflüsse aus der Musik der schwarzen Sklaven aus Westafrika, die ab dem 16. Jahrhundert zu Millionen in die Neue Welt verschleppt wurden. Helio Orovio erklärt:

In ihrer Musik dominiert der Rhythmus über die Melodie und die Harmonie, die bestimmenden Größen europäischer Musik und des damaligen US-Jazz. Denn die protestantischen Sklavenhalter in den USA verboten im Gegensatz zu den katholischen Spaniern die Benutzung der afrikanischen Instrumente. Darum wird in der US-Folklore afrikanischen Ursprungs (Gospel) soviel geklatscht und gesungen.³²

1902, nach dem Ende des spanisch-amerikanischen Krieges, konnte Kuba die spanische Kolonialherrschaft abwerfen, geriet aber sofort in die Abhängigkeit der USA. Bei den US-Soldaten, die mit den Kubanern gegen die Spanier kämpften, handelte es sich mehrheitlich um Freiwillige. Ganze Regimenter schwarzer Soldaten und Exilkubaner kamen zum Einsatz. Von diesen blieben viele nach Kriegsende auf der Insel und brachten auch die ersten Formen des Jazz – Ragtime und Dixieland – mit. Alten Berichten zufolge soll es in Havanna um 1915 herum schon private *jam sessions* gege-

³¹ Die Diskussion über die Abgrenzung der Begriffe Latin Jazz und Cuban Jazz dauert an (vgl. Vernon W. Boggs (1993): „Latin Jazz, Afro-Cuban Jazz or Just Plain ol‘ Jazz?“, in: *Annual Review of Jazz Studies* 6, S. 203-209).

³² Interview der Verf. mit Helio Orovio, Havanna, Mai 1999.

ben haben. Ab den 20er Jahren tauchten dann die ersten Jazzbands auf: das Orchester von Armando Romeu oder das Orchester *Casino de la Playa*. Sie imitierten den US-amerikanischen Swing, jedoch ohne ihm kubanische Elemente hinzuzufügen. Ab den 30er Jahren gab es einen weltweiten *Boom* kubanischer Musik. Sie füllte die Tanzsäle der USA und Europas und der US-Jazzler Stan Kenton erzielte mit seiner Version des *son El Manisero* Millionenverkäufe. Als erster hatte der Kubaner Don Azpiazu mit seinem Orchester dieses Stück Anfang 1930 in New York gespielt (vgl. Roberts 1999: 40). Der sogenannte *rhumba-craze* gründete aber nicht nur auf den eingängigen Rhythmen, sondern auch auf einer erstarkenden US-Musikindustrie. Verbesserte Aufnahmetechniken und das Radio sorgten für eine größere Verbreitung der Musik. Zur selben Zeit begannen auch die ersten nordamerikanischen Bands in Havanna zu spielen und mit Kubanern zu "jammen". Doch trotz dieser gemeinsamen Auftritte und der Adaption kubanischer *sones* durch US-Bands entstand noch nicht das Bewusstsein, etwas Neues, nämlich Latin Jazz, zu spielen.

Erst die "sehr glückliche Hochzeit"³³ des Jazz und der afrokubanischen Rhythmen in New York war für die auf Kuba arbeitenden Musiker wie Bebo Valdés oder Armando Romeu die Initialzündung. Nun fühlten sie sich freier in ihrer Art zu komponieren und zu spielen. Jetzt erst wurde der kubanische Jazz geboren. Auch *soneros* wie der Trompeter Félix Chappotin oder der Sänger Benny Moré begannen jetzt, Jazz zu interpretieren. Helio Orovio erklärt dazu:

Die Fusion zwischen der populären kubanischen Musik und dem Jazz ist eine sehr organische Verbindung, denn beide haben die gleichen Wurzeln. Im kubanischen *son* sind europäische Elemente wie die Harmonie, die Melodie oder die Struktur mit dem afrikanischen Rhythmus vereint. Weil auch der Jazz diese Elemente vereint, ist es einfach, einen *son* zu nehmen und ihn zu jassen.³⁴

In den 50er Jahren etabliert sich der Jazz als Musik auch in den bekannten Hotels und Tanzlokalen Havannas: Im "Las Vegas", im "Zombie Club", im "Montmartre" oder im "Cabaret Tropicana", das unter der Leitung von Armando Romeu über 20 Jahre hinweg eines der besten (Jazz-)Orchester in Kuba unterhielt. Nach ihren Auftritten trafen sich die Musiker zu sogenannten *descargas* (Entladungen), d.h. sie "jammten" in kleinen Clubs oder Privathäusern bis zum frühen Morgen. "Diese *descargas* hatten einen sehr spontanen Charakter, sie waren überhaupt nicht organisiert. Wir trafen uns

³³ Machito zitiert nach Joachim Ernst Berendt (1953): *Das Jazzbuch*, Frankfurt/M., S. 79.

³⁴ Interview der Verf. mit Helio Orovio, Havanna, Mai 1999.

und suchten uns einen Ort, wo wir zusammen spielen konnten und spielten“, erzählt der Pianist Frank Emilio Flynn, der 1959 u.a. mit Tata Güines die legendäre Gruppe “Los Amigos” gründete.³⁵ Für die Musiker waren die 50er “goldene Jahre”. Unter dem Einfluss steigender Touristenzahlen und der US-Mafia, die Glücksspiel, Hotels und Bars kontrollierte, wandelte sich Havanna in ein Vergnügungsparadies. TV- und Radiosender hatten einen großen Bedarf an Musikern (vgl. Díaz Ayala 1993: 203-215). 1958 gründeten einige Musiker und Jazzfans den “Club Cubano de Jazz”. Jeden Sonntag trafen sie sich und “jammten” und tanzten zusammen (bis 1960). Doch Ende der 50er Jahre wurde der Jazz schon wieder aus den Tanzsälen verdrängt: *chachachá* und *mambo* kamen in Mode.

Mitte der 60er Jahre begannen in Havanna verschiedene Orchester mit neuen Rhythmen und Ideen zu experimentieren. Aus den drei wichtigsten, dem “Orquesta Cubana de la Música Moderna”, dem “Grupo de Experimentación Sonora” und dem “Orquesta del Teatro Musical de Habana” gingen fast alle zukünftigen Jazzer der Insel hervor. Die Erneuerung des kubanischen Jazz gelang aber erst 1973 mit der Gründung der Gruppe “Irakere” durch den Pianisten Chucho Valdés. Sie wird auch als “Schule des kubanischen Jazz” bezeichnet. Das Besondere an der Musik von “Irakere” war ein neuer Rhythmus. Valdés holte die Trommeln und Rhythmen der afrokubanischen Kulte aus der Folklore und baute sie in seine Musik ein. 1979 – während einer Gutwetterperiode zwischen den USA und Kuba – gewann “Irakere” einen Grammy.³⁶ Ein weiterer Meilenstein in der Entwicklung des Jazz war die Musik des 1992 verstorbenen Pianisten Emiliano Salvador. Seine Platte *Visión* beeinflusste viele Latin Jazz-Pianisten von der Karibik bis nach New York in ihrer Spielweise.

Der internationale Erfolg des kubanischen Jazz trug dazu bei, dass sich die Einstellung einiger Funktionäre ihm gegenüber änderte. Zu dieser Zeit fing der Trompeter und Multi-Instrumentalist Bobby Carcassés an, ein Jazzfestival zu planen. Um die Funktionäre von dieser Idee zu überzeugen, musste er ihnen erklären, “dass der Jazz keine imperialistische Musik, sondern in den USA hauptsächlich die Musik der unterdrückten Schwarzen”³⁷ sei. 1980 fand dann das erste *Jazz Plaza Festival* statt. Schon ab dem zweiten Jahr

³⁵ Interview der Verf. mit Frank Emilio Flynn, Havanna, Mai 1999.

³⁶ Vgl. Acosta (1993: 74-82) sowie Zoe Armenteros (1998): “El Rey Midas del Piano. Entrevista con Chucho Valdés”. In: *La Gaceta de Cuba*, 1, S. 22-25; ebenso auch Dos Santos (1991: 69).

³⁷ Interview der Verf. mit Bobby Carcassés, Havanna, Mai 1999.

spielten auch internationale Stars wie Charlie Haden oder Roy Hargrove in Havanna. 1985 und 1986 spielte auch Dizzy Gillespie dort und erfüllte sich so einen 40 Jahre alten Wunsch.³⁸

Heute gehört der Jazz in Kuba genauso selbstverständlich zum Musikspektrum wie die Salsa oder der Rock. In Havanna gibt es zwei Jazzclubs – das „Jazzcafé“ und „La Zorra y el Cuervo“ – in denen jeden Abend Gruppen auftreten oder spontane *descargas* stattfinden. Die Jazzszene ist klein und viele Musiker treten immer wieder in verschiedenen Formationen miteinander auf. Regelmäßig zu sehen sind Julio Padrón, Trompeter bei „Irakere“, und seine Gruppe oder der Trompeter El Greco, der schon viele internationale Preise gewonnen hat, mit seiner Band „Top Secret“. Auch Orlando Valle, der den Spitznamen „Maraca“ trägt, weil der schlanke Musiker in den 70ern mit seiner Afrolookfrisur aussah wie eine Rassel (*maraca*), tritt häufig mit seiner Band „Otra Visión“ in diesen beiden Clubs auf. 1998 gewann auch er in den USA einen Grammy für sein Album *Sonando*.³⁹

Viele Musiker verlassen aus diesen Gründen auch ihre Heimat, wie der Starpianist Gonzalo Rubalcaba. Der Jazzmusiker lebt heute in den USA, sein Bassist Felipe Cabrera in Paris. Bei anderen kommen auch politische Gründe hinzu, wie bei Arturo Sandoval, der 1990 ins Exil in die USA ging. Er folgte Paquito D’Rivera, der sich schon 1980 auf einer Europatournee von „Irakere“ abgesetzt hatte. Beide Musiker machten dann in den USA eine steile Karriere und gewannen mehrere Grammys. Andere Musiker – wie Valdés oder Carcassés – blieben auf der Insel. Sie brauchen Kuba, um ihre Musik machen zu können, wie Carcassés erklärt: „In Kuba zu leben gibt einem die Möglichkeit, sich direkt von Kubas Lebensquelle zu speisen, von seiner Energie und seiner Spannung.“⁴⁰

Vielversprechende junge Jazzer „jammen“ bei jeder Gelegenheit in den beiden o.g. Clubs, wie der Pianist Roberto Fonseca oder die Gruppe „Habana Sax“. Seit 1998 werden auf dem Jazzfestival Preise für die besten Nachwuchsmusiker verliehen. Gewinner waren im ersten Jahr u.a. der 18-jährige Gitarrist der Gruppe „Habana Ensemble“, Norberto Rodriguez, und der

³⁸ Interview der Verf. mit Bobby Carcassés, Havanna, Mai 1999. Gillespie war schon 1977 in Havanna gewesen und hatte dort gespielt. Aber dabei handelte es sich nur um einen kleinen Auftritt von US-Jazzern und „Irakere“ im Hotel Habana Libre, organisiert vom kubanischen Kulturministerium (vgl. Wolf J. Stock (1984): „Jazz in Cuba“. In: *Jazzpodium*, 3, S. 12f.).

³⁹ Vgl. Eßer (2000: 8) sowie Luis Tamargo (1999): „Maraca’s Divine Mission: The Liberation of the Cuban Flute“. In: *Latin Beat*, 4, S. 32-34.

⁴⁰ Interview der Verf. mit Bobby Carcassés, Havanna, Mai 1999.

Trompeter Yasek Manzano, zwei Jazzler, die der Musikjournalist José Dos Santos als "Sterne des 21. Jahrhunderts" bezeichnet.⁴¹

10. Rock: Die Musik des Klassenfeindes

Rockmusik wurde in den USA aus dem Blues und dem Rhythm & Blues geboren. Zunächst als Rock'n'Roll, dann unter vielen Namen eroberte sie die ganze Welt. Sie entstand aus der umfassenden Aufbruchsstimmung der 60er Jahre heraus, die sich am deutlichsten in der Studentenbewegung manifestierte, und wurde zu einem zentralen Lebensinhalt der damaligen Jugend. Rockmusik sollte eine kulturelle Revolution sein und endete als "Transformation einer sozialen Revolte in einen kulturellen Stil".⁴² Sie war die erste wirkliche Musikform, die globale Dimensionen annahm. Es bildeten sich regionale, nationale oder sogar lokale Formen heraus, die ihrerseits wieder auf den globalen Zusammenhang zurückwirkten.

In Kuba tickten die Uhren etwas anders. Dort, wie auch in den anderen sozialistischen Staaten, wurde der Versuch unternommen, die als bedrohlich empfundenen kulturellen Differenzierungsprozesse abzuwehren, unter anderem mit Verboten und Kampagnen gegen die "westliche" Musik, doch ohne Erfolg. Der Rock setzte seinen weltweiten Siegeszug auch im sozialistischen Lager fort.⁴³ Im Gegensatz zu anderen sozialistischen Ländern war es in Kuba nie offiziell verboten, Rockmusik zu spielen. Aber sie wurde auch nicht gefördert oder gesendet, oft wurde sie sogar behindert, manchmal auch zensiert.

Es geschah, dass einzelne Radio- oder Fernsehdirektoren verboten, in ihren Sendern Rock und Jazz zu spielen. Aber es war völlig nutzlos, denn während der Staat diese Musik in seinen Massenmedien ignorierte, hörte man sie schon in jedem Haus: "Beatles", "Rolling Stones" oder Jazz, alles.⁴⁴

Dabei hatte der bekannte Musikwissenschaftler Argeliers León verneint, dass Rockmusik auf Kuba einen kommerziellen oder kapitalistischen Charakter habe. Solche Kontexte würden auf Kuba verloren gehen, sie bestünden nur in entsprechenden Umfeldern (zitiert nach Manuel 1987: 164).

⁴¹ Einen guten Überblick über die jüngere Jazzler-Generation gibt die Ausgabe No. 6/1997 der Zeitschrift *Tropicana Internacional*.

⁴² G. Melly (1970): *Revolt into Style*, London, S. 12.

⁴³ Vgl. Peter Wicke (1998): "Rock around Socialism. Jugend und ihre Musik in einer gescheiterten Gesellschaft". In: Baacke, D.: *Handbuch Jugend und Musik*, Opladen, S. 293-305.

⁴⁴ Interview der Verf. mit Helio Orovio, Havanna, Mai 1999.

Rock'n' Roll erreichte Kuba Ende der 50er Jahre mit dem weltweiten Elvisfieber. Elvis-Imitatoren sangen in den Nachtclubs und Bars in Havanna. Bands wie "Los Llopys" oder die "Hot Rockers" begeisterten das Publikum. Zu Beginn der 60er Jahre gründeten sich viele Bands, die aber fast alle nur Stücke von internationalen Stars nachspielten (z.B. "Los Astros", "Los Bucaneros", "Los Atómicos" oder "Los Vampiros"). Zwischen 1965 und 1975 erfolgte dann ein *Boom* in der Rockszenen, obwohl diese "US-Musik" seit dem gescheiterten Invasionsversuch in der Schweinebucht einen noch schwereren Stand hatte als zuvor. Bands wie "Los Gnomos" oder "Almas Vertiginosas" spielten nicht mehr nur Stücke nach, sondern schrieben auch eigene Songs. Die staatliche Zensur griff nun immer öfter ein, mit der Begründung, Rock sei das Sprachrohr des Imperialismus. Die "softe" Musik von Gruppen wie den "Los Zafiros" war davon allerdings nicht betroffen. Bis in die 80er Jahre stagnierte deshalb die Rockszenen (vgl. Manduley López 1997: 136; Ruíz 1998: 44). 1981 gab es dann das erste Rockfestival (*Invierno Caliente*). Zu dieser Zeit traten zwei Gruppen ins Rampenlicht, die neue Wege wiesen, "Arte Vivo" und "Síntesis". Sie spielten nicht nur den in den 80ern üblichen Hardrock, sondern experimentierten mit vielen Stilen, insbesondere mit der Kombination von Rockmusik und kubanischen Rhythmen. Für die Platte *Ancestros* von *Síntesis* schuf man 1987 einen eigenen Schallplattenpreis, den es zuvor für Rockmusik nie gegeben hatte. Die offizielle Rockgeschichte Kubas beginnt somit im Jahr 1987 (vgl. Mir 1997: 5). Im selben Jahr bekamen die *rockeros* in der "Casa Comunal de Cultura" in Havanna (außerhalb der Hauptstadt gibt es keine nennenswerte Rockszenen) ein vorübergehendes Asyl, den "Patio de María". Dort spielten Bands wie "Hojo por Oja" oder "Futuro Muerto".⁴⁵

Seitdem lockerte sich die staatliche Repressionspolitik und Rockmusik wurde in den 90er Jahren akzeptiert (abgesehen von Punk), aber weiterhin nicht gefördert. Es kam zu einem zweiten *Boom* von Bands, die seither unter dem Label *rock nacional* firmieren. "Zeus", "Metal Oscuro", "Neurosis", "Alto Mando" und andere Gruppen entwickelten den kubanischen Rock weiter und spielten ihn gesellschafts- bzw. duldungsfähig.⁴⁶ Nun war es vereinzelt auch möglich, im Radio oder Fernsehen und in öffentlichen Sälen aufzutreten, und die *empresas* nahmen auch Rockmusiker unter Vertrag, so

⁴⁵ Vgl. Iván Fariñas (1997): "De lo Nacional a lo Cubano". In: *Revolución y Cultura*, 4, S. 7-9, sowie Prieto González (1996: 68).

⁴⁶ 1992 erschien auch die erste Rock-Fanzeitschrift auf Kuba, *Cruzade*, mit einer Auflage von 20 handgemachten Exemplaren.

geschehen mit den Bands "Viento Solar", "Alta Tensión" oder "Superavit". Einige Bands konnten auch CD's produzieren. Trotzdem blieb die Ignoranz ihrer Kunst gegenüber für viele Musiker frustrierend.⁴⁷

Mit Beginn der "Spezialperiode zu Friedenszeiten", nach dem Zusammenbruch des sozialistischen Blocks, begannen auch für die Rockmusiker schwere Zeiten: Die Gitarrenseiten wurden durch Telefonkabel ersetzt, das Schlagzeug aus zerbeulten Metallfässern zusammengestellt. Und die Rockmusik wurde härter: Viele Gruppen wandten sich dem Hard Rock ("Havana", "Sonido Ylegal") oder Heavy Metal ("Combat Noise") zu. Andere experimentierten mit Jazzrock oder Fusion ("Exodo", "Libre Acceso"). Insgesamt nahm die Vielfalt der Stile in den 90er Jahren internationales Niveau an (vgl. Manduley López 1997: 140).

Ob es sich dabei um kubanischen Rock handelt, darüber wird stark diskutiert: "Im Gegensatz zum Rest Lateinamerikas ist der kubanische Rock vom Konzept her eher nordamerikanisch. Von dort kommt der größte Einfluss. Die anderen lateinamerikanischen Bands haben stärkere Popeinflüsse", meint Eduardo Mena, Bassist der Heavy Metal-Band "Cosa Nostra". "Aber keiner, der hier geboren ist, kann die Rhythmen verneinen, die er im Blut hat. Also wenn man hier eine Death-Metal-Band anschaut, findet man auf einmal eine *Tumbao* auf der Bühne. Das geschieht automatisch, unterbewusst sozusagen", hält er dem Vorwurf, keine kubanische Musik zu machen, entgegen.⁴⁸

⁴⁷ Vgl. Galindo (1998: 52). Das Verhältnis von Massenmedien und Rock ist immer noch problematisch, wie folgende Aussagen zeigen: René Arencibia (Regisseur ICRT): "Der Rock war schon immer eine Gegenkultur, darum ist er im kubanischen Fernsehen gar nicht und im Radio kaum vertreten. Wenn Leute über die Programme entscheiden, die von Musik keine Ahnung haben, kann man nichts Gutes erwarten." Ähnlich äußert sich Eduardo Mena (Bassist von "Cosa Nostra"): "Im Fernsehen gibt es Zensur. Zum Beispiel haben wir 1995 einen Videoclip produziert. Der Text handelte von Erotik und ein Mädchen in dem Clip machte Posen dazu, aber nur in kitschiger Form, nichts Anstößiges. Sie zeigten den Clip einmal und nahmen ihn dann aus dem Programm. In vielen Clips von Salsagruppen aber gibt es damit keine Probleme" (Interviews der Verf., geführt in Havanna im Mai 1999).

⁴⁸ Eduardo Mena in "Rock gegen Links. Interview mit Eduardo Mena von Cosa Nostra". In: *Matices*, No. 25/2000, S. 46.

11. ¡Que sigue imperando el son!⁴⁹ Der Streit um salsa und timba

Heute lässt sich ein schizophrenes Verhältnis vieler Kubaner zu den USA beobachten. Während Elemente US-amerikanischer Lebensart wie der Dollar, Baseball oder *hip hop* Teil des kubanischen Alltags sind, läuft die offizielle Linie dem exakt entgegen.

Die Anfänge der engen Wechselbeziehung zwischen den beiden Nationen sieht Lise Waxer in der Mitte des neunzehnten Jahrhunderts, als der Komponist Louis Moreau Gottschalk die Insel bereiste.⁵⁰ Dass auch der Ragtime und der Jazz in seiner frühen Phase in New Orleans karibische Einflüsse aufnahmen, ist hinreichend belegt.⁵¹

Die Rolle der USA als kulturelle und wirtschaftliche Kraft für Kuba Anfang des 20. Jahrhunderts kann kaum überbewertet werden (vgl. Moore 1995: 167). Der Anstieg des Nationalismus war zum großen Teil auf die Abhängigkeit vom nördlichen Nachbarn zurückzuführen und auch die Neubewertung afrokubanischer Kultur ist in diesem Zusammenhang als Ausdruck des Strebens nach einer eigenen kulturellen Identität zu sehen (vgl. Moore 1997: 125).

In den 30er und 40er Jahren sorgte der so genannte *rhumba craze* für eine massenhafte Verbreitung kubanischer Musik in den USA.⁵² Da der US-amerikanische Markt bessere Verdienstmöglichkeiten versprach als der kleine kubanische, ließen sich viele Musiker ganz oder zeitweise in den Metropolen der Ost- und Westküste nieder. Die verschiedenen Modewellen, von *rhumba* über *mambo* bis *chachachá*, die zwischen 1930 und 1959 die USA überschwemmten, zogen eine Flut von Aufnahmen und Tourneen vor allem

⁴⁹ Aus dem Refrain des Liedes *Póngase para las cosas* der Gruppe "Estrellas de Areíto", erschienen auf der CD *Los Héroes*. Die Gruppe war eine Vereinigung der *crème de la crème* der kubanischen Populärmusikszene der 70er Jahre und war als Antwort auf eine der bekanntesten New Yorker *salsa*-Gruppen, die "Fania All-Stars", gedacht.

⁵⁰ Vgl. Waxer (1994: 141). Ruft man sich jedoch in Erinnerung, dass auch heute zu den USA gehörende Bundesstaaten wie Florida, New Mexico, Texas und vor allem Kalifornien über lange Zeit auch spanische Kolonien waren, so drängt sich zumindest die Vermutung auf, dass auch schon zu einem früheren Zeitpunkt wie auch immer geartete kulturelle Beziehungen zwischen dem nordamerikanischen Festland und der Insel Kuba bestanden haben dürften. Ob diese Kontakte jedoch auch noch heute sichtbare Spuren hinterlassen haben, wäre noch zu untersuchen.

⁵¹ Der Pianist Jelly Roll Morton sprach von einem *spanish tinge*, der den Jazz charakterisiere (vgl. Roberts 1999: 38).

⁵² Trotz der Bezeichnung *rhumba craze* war vor allem der *son* erfolgreich, da er eher dem bürgerlichen Mittelstandsgeschmack des US-amerikanischen Publikums entsprach (vgl. Moore 1995: 177-178).

kubanischer Musiker nach sich. Aber auch etliche Musiker aus Puerto Rico, wie der *timbales*-Spieler Tito Puente oder der Sänger Tito Rodríguez, trugen ihren Teil zum *Boom* karibischer Musik bei. Mit der kubanischen Revolution endete auch der musikalische Austausch zwischen den beiden Ländern fast ganz.

Eine neue Qualität bekam die abgekühlte Beziehung zu Beginn der 70er Jahre durch die aufkommende *salsa*-Musik. *Salsa* (wörtl. "Soße") entstand in den späten 60er Jahren im überwiegend von Lateinamerikanern, vor allem Puerto Ricanern, bewohnten New Yorker Stadtteil Spanish Harlem, auch "El Barrio" genannt. Inspiriert von der Bürgerrechtsbewegung der US-Afro-amerikaner entwickelten auch die Latinos ein neues Selbstbewusstsein. Dessen klingender Ausdruck war die *salsa*, die sich vor allem verschiedener kubanischer Stile, insbesondere des *son*, bediente. Was sich zunächst als ein kommerzielles Etikett der Schallplattenfirma Fania-Records darstellte, die den größten Teil der Musik aus dem "Barrio" vertrieb, verbreitete sich bald über die gesamte Karibik und Lateinamerika und wurde schnell zu einem Ausdruck pan-lateinamerikanischer Identität (vgl. Manuel 1994: 22f.). Vor allem Sänger und Songschreiber wie Rubén Blades oder Willie Colón machten mit ihren politisch ambitionierten Texten, in denen sie die raue Realität der Barrio-Bevölkerung schilderten, die *salsa* zur "Chronik der urbanen spanischsprachigen Karibik" (vgl. Manuel 1995: 78).

Da es sich jedoch nicht um einen neuen Rhythmus handelte, der die *salsa* als Stil charakterisierte, ist es aus Sicht der kubanischen Musiker verständlich, dass sie den Begriff nahezu einmütig ablehnten. Es handele sich, so wurde argumentiert, ausschließlich um die kommerzielle Ausbeutung kubanischer Musik (vgl. Acosta 1997: 27-29). Kubanische Musikwissenschaftlerinnen wie Martha Castellón oder Dora Ileana Torres argumentierten, dass durch das neue Label, das der Musik aufgeklebt worden sei, dem Publikum die kubanische Herkunft der Musik verschleiert werden solle. Der Begriff sei ein Mittel kulturimperialistischer Ausbeutung, das dazu diene, Musik aus einem unterentwickelten Land als US-amerikanisches Produkt zu verkaufen (vgl. Manuel 1987: 170). Interessanterweise bewiesen die Kubaner in Miami und auf der Insel in ihrer Ablehnung des Begriffes *salsa* eine seltene Einmütigkeit (vgl. Acosta 1997: 27). Doch auch Tito Puente, der im Zuge der *salsa*-Welle zu neuer Popularität gelangte, wurde nicht müde zu betonen: "Die einzige *salsa*, die ich kenne, kommt aus Flaschen. Ich spiele kubanische Musik" (zitiert nach Manuel 1995: 74).

In der Tat war es vor allem die Vermarktung von schon seit längerem aktiven Musikern, wie der kubanischen Sängerin Celia Cruz, als „salsa-Stars“, die den Kritikern des Begriffes als Argument diente, wie der kubanische Musikwissenschaftler Radamés Giro feststellt (vgl. Padura Fuentes 1997: 225). Für etliche Jahre bestand in Kuba ein „ungeschriebenes Verbot“ der *salsa*. Die Bezeichnung nicht zu verwenden „war gleichsam eine Angelegenheit nationaler Ehre“ (Acosta 1997: 28). Viele Lieder wurden geschrieben, deren Texte darauf verwiesen, dass alles, was *salsa* genannt werde, eigentlich *son* sei.⁵³

In den 80er Jahren nahm die Popularität der *salsa* in den USA ab und auch international traten andere Stile in den Vordergrund: Die von der Dominikanischen Republik ausgehende „merengue-Invasion“ sowie die romantischen *baladas* liefen der *salsa* ihren Rang ab. „Selbst im Heimatland der *salsa* schien Julio Iglesias über Rubén Blades zu herrschen“ (Manuel 1994: 26). Hinzu kam, dass die Sprachbarriere – der größte Teil der Lieder wurde in Spanisch gesungen – sowie die Konkurrenz von Disco- und Rockmusik den Einzug in den europäisch-amerikanischen *Mainstream* verhindert hatten (vgl. Manuel 1995: 79). Seit Beginn der 90er Jahre lässt sich jedoch international eine neue Welle der Popularität konstatieren⁵⁴ und auch in Kuba hat sich die Einstellung vor allem vieler junger Leute geändert. Zumindest der Begriff *salsa* wird mittlerweile akzeptiert, wie die seit 1995 erscheinende Zeitschrift *Salsa Cubana* beweist.⁵⁵ Auch Musikwissenschaftler wie Leonardo Acosta (vgl. Acosta 1997: 29) oder Radamés Giro (vgl. Padura Fuentes 1997: 222f.) erkennen mittlerweile an, dass es sich bei der *salsa* um mehr handelt als um eine bloße Kopie kubanischer Musik. Dennoch herrscht Einigkeit, sowohl bei kubanischen wie US-amerikanischen Musikwissenschaftlern,⁵⁶ dass die meisten *salsa*-Stücke auf dem *son* basieren.

⁵³ Als Beispiel sei das Lied *Póngase para las cosas* der Gruppe „Estrellas de Areíto“ genannt. Der von einem Chor gesungene Refrain des Liedes lautet wie folgt: „Póngase para las cosas, que sigue imperando el son. Si te hablan de la salsa, ¡mentira!, se llama son!“ („Leg’ los, damit der *son* weiter regiert. Wenn sie dir etwas von *salsa* erzählen, Lüge!, es heißt *son*!“)

⁵⁴ Damit geht auch eine wachsende Aufmerksamkeit sowohl von sozialwissenschaftlicher als auch musikethnologischer Seite einher, wie eine große Zahl neuerer Publikationen zu diesem Thema beweist.

⁵⁵ In dieser Zeitschrift werden allerdings Beiträge zu nahezu allen Teilbereichen der gegenwärtigen Musiklandschaft Kubas veröffentlicht, Rockmusik, *rap* und Klassik bzw. zeitgenössische Kunstmusik eingeschlossen.

⁵⁶ Insbesondere der Musikethnologe Peter Manuel vertritt diese These.

Junge Musiker wie Isaac Delgado oder Manolín zeigen keinerlei Berühungsängste mehr, wie ihre Spitznamen – *el cheveré de la salsa* (Delgado) oder *el médico de la salsa* (Manolín) – zeigen. Inwiefern auch kommerzielle Überlegungen dabei eine Rolle spielen, bleibt zu untersuchen. Nicht auszuschließen ist jedenfalls, dass auch die zunehmende Zahl der Touristen, deren häufig stereotypes Bild des Landes eben auch die *salsa* mit einschließt, einige Musiker animiert haben könnte, die vielleicht eher ungeliebte Bezeichnung zu gebrauchen. Als ein Hinweis könnte die Debatte um die *timba* gesehen werden, die sich erneut um die Frage dreht, ob der Terminus wirklich einen neuen Stil bezeichnet, oder ob es sich bloß um “alten Wein in neuen Schläuchen” handelt. Musiker wie José Luis Cortés, Direktor der Gruppe “NG La Banda”, oder David Calzado, Leiter der “Charanga Habanera”, verteidigen den Begriff mit den gleichen Argumenten, wie dies die Vertreter der *salsa* zuvor getan haben. Und in der Tat weist ihre Musik – ebenso wie die von “Paulito y su Elite”, “Manolito y su Trabuco” oder “Juan Carlos y los Dan Den” – deutliche Elemente US-amerikanischer Stile wie *funk* und *rap* auf, die der *salsa* bisher weitgehend fremd waren. Die diskursive Abgrenzung von der US-amerikanischen Szene in terminologischer Hinsicht – *timba* statt *salsa* – wird also kurioserweise musikalisch begründet durch die Verarbeitung verschiedener neuerer Einflüsse aus den USA. Das Verhältnis zwischen beiden Staaten bleibt also auch in musikalischer Hinsicht widersprüchlich.

12. Neueste Trends: *disco* und *rap* “*a lo cubano*”

Trotz aller offiziellen Richtlinien und Verbote: Rock- und Popmusik anglo-amerikanischer Prägung steht bei den meisten Jugendlichen hoch im Kurs. Vor allem der US-amerikanische *rap* ist bei vielen nicht nur jungen Leuten in Kuba äußerst beliebt (vgl. Fernández Díaz 1998 und 2000; Frölicher 2000b). Schon seit Mitte der 80er Jahre sind *hip hop* und *rap* zu einem internationalen Phänomen geworden und seit etwa zehn Jahren wird in Nord- und Südamerika der sogenannte *Latin rap* immer beliebter (vgl. Manuel 1995: 92-94). Angesichts dessen fällt Kuba die Rolle des Nachzüglers zu, denn erst seit Mitte der 90er Jahre ist die langsame Formierung einer lokalen Szene zu beobachten.⁵⁷ Eine Art Initialzündung stellte das erste Festival des *rap cuba-*

⁵⁷ Interessanterweise dienen den kubanischen *raperos* dabei fast ausschließlich die US-amerikanischen, englisch singenden *rap*-Gruppen als Vorbilder. Der *latin rap* ist, wie mir verschiedene Interviewpartner aus der *rap*-Szene in Havanna bestätigten, praktisch unbekannt.

no dar, das 1995 in Alamar, einem Vorort von Havanna, stattfand. Sieger dieses seitdem jährlich im August ausgerichteten Festivals war die Gruppe "S.B.S." (vgl. Rios Vega et al. 2000: 35), die 1998 mit *Chupa Piruli* in Kuba den Hit des Jahres landete. Ihre Mischung aus *reggae*-Rhythmen, *salsa*-Piano und gerappten Texten voller sexueller Anspielungen treffen den Geschmack eines großen Teils der kubanischen Bevölkerung (vgl. Frölicher 2000: 33). Viele in der kubanischen *rap*-Szene erkennen zwar die Originalität des Stils von "S.B.S." an, halten ihn jedoch nicht für repräsentativ für den *rap cubano*, wie Yanet Díaz⁵⁸ und Pablo Herreira,⁵⁹ zwei Protagonisten der Szene in Havanna, übereinstimmend erklären.

Nicht allein die Versorgung mit adäquatem Equipment, die seit Beginn der "Spezialperiode in Friedenszeiten" noch schwieriger geworden ist, macht den Rappern zu schaffen. Vor allem Vorbehalte von offizieller Seite gegen die aus den USA stammende Musik – die wie zuvor *salsa* und Rock als Musik des Klassenfeindes gilt – sind der Grund dafür, dass der ständig wachsenden Szene kaum Auftrittsmöglichkeiten gewährt werden. Auch der Zugang zu den staatlichen Aufnahmestudios bleibt ihnen häufig verwehrt. Im Frühjahr 2000 war in den Studios von EGREM erst die zweite CD kubanischer *raperos* in Produktion.⁶⁰ "S.B.S." sowie die Rapper der Gruppe "Orishas", die mit ihrer Debüt-CD international sehr erfolgreich sind, produzierten ihre CD's im Ausland.⁶¹ Ohne Zweifel wird der *rap* in Kuba aufgrund seiner großen Beliebtheit gerade bei einem jungen Publikum in Zukunft eine wachsende Bedeutung innerhalb der kubanischen Musiklandschaft einnehmen. Und auch die offizielle Anerkennung stellt sich allmählich ein: Die erste CD der Gruppe *Primera Base* wurde mit dem staatlichen Musikpreis für das beste Popalbum ausgezeichnet und im März 2000 fand im Gebäude der Künstler- und Schriftstellervereinigung (UNEAC) das erste Symposium zu kubanischem *rap* statt. Langsam setzt sich auch bei den Funktionären die Ansicht durch, dass Kultur, also auch Musik, kein statisches, unveränderliches Gebilde ist, sondern sich in stetem Wandel befindet. Davon

⁵⁸ Interview der Verf. mit Yanet Díaz im April 2000. Díaz ist Leiterin der Frauengruppe "Instinto".

⁵⁹ Interview der Verf. mit Pablo Herreira im März 2000. Herreira ist DJ, Komponist, Produzent verschiedener Rapgruppen und eine der wenigen Personen in Havanna, die über einen digitalen *Sampler* verfügt.

⁶⁰ Hierbei handelt es sich um die von dem Jazzpianisten Roberto Fonseca produzierte Debüt-CD der Gruppe "Obsesión". Die erste war die CD *Igual que tú* der Gruppe "Primera Base".

⁶¹ "S.B.S." in Spanien, "Orishas" in Frankreich.

ausgehend werden von außen übernommene Einflüsse nicht als Zeichen der Beeinflussung gesehen, sondern im Gegenteil als Fähigkeit der eigenen Kultur, fremde Einflüsse aufzugreifen und zu etwas Eigenem zu machen.

Gleiches gilt auch für den *techno*. Die Häufigkeit, mit der die internationalen *techno*-Hits aus den Lautsprechern der *Ghettoblaster* in Havanna erklingen, scheint zu beweisen, dass meist die Art von Musik zu den beliebtesten gehört, die am schwierigsten zu bekommen ist. In nationalen CD-Geschäften gibt es ausländische Popmusik nicht zu kaufen, die einzige Möglichkeit, ihrer habhaft zu werden, ist, die von Freunden oder Verwandten aus dem Ausland mitgebrachten CD's oder Kassetten zu kopieren. Entsprechend blühend ist der Handel mit illegalen Kopien in Kuba. Ein ausgefallenes Projekt, dass eindeutig auf den internationalen Markt zielt, ist in dieser Hinsicht die Musik der Gruppe "Sin Palabras" des französischen Produzenten Jean-Claude Gué. Die Mischung aus verschiedenen Arten kubanischer Perkussion mit elektronischen *techno*-Rhythmen richtet sich an ein tanzwilliges Diskotheken-Publikum. Obwohl von staatlicher Seite unterstützt und mit hochkarätigen Musikern wie dem ehemaligen Perkussionisten der Gruppe "Charanga Habanera", Eduardo Lazaga, besetzt (vgl. Alén 1999: 12), spielt die Gruppe dennoch selten in Kuba selbst. Zumindest außerhalb von Havanna gibt es kaum geeignete Auftrittsorte, da meist den Anforderungen der Musik entsprechendes Equipment fehlt.⁶² Ihre zweite CD mit dem Titel *Orisha dreams* (Globe Music 1999) haben "Sin Palabras" von Edesio Alejandro produzieren lassen, der selbst verschiedene Projekte im Bereich der elektronischen Populärmusik⁶³ realisiert hat.

Auch die beliebtesten Gruppen der zeitgenössischen kubanischen Populärmusik haben die Zeichen der Zeit erkannt: Die *timba*, im Jahr 2000 beliebtester Stil, weist deutliche Einflüsse aus US-amerikanischem Funk und *hip hop* auf. Beispielsweise ist die Gruppe "Charanga Habanera", ebenso

⁶² Interview der Verf. mit Jean-Claude Gué im Juli 2000. Gué ist ein in Havanna lebender DJ und Produzent.

⁶³ Nur zwei Beispiele seien angeführt: Die CD *CoraSón de Son*, eine Zusammenarbeit mit dem 74-jährigen *son*-Sänger Adriano Rodríguez, auf der unter die "traditionellen" *son*-Instrumente wie *tres*, Gitarre und *bongóes* Synthesizerklänge und *drum* Computer-Rhythmen gelegt sind, und ein sogenanntes *Latin pop*-Stück mit dem Titel *Blen Blen*, angelehnt an eine Komposition des Perkussionisten Chano Pozo. Der Video-Clip zu diesem Lied wurde im Winter 1999/2000 wiederholt von dem Musiksender MTV ausgestrahlt.

wie etliche andere, dazu übergegangen, die mehrstimmigen *Background-Chöre* häufig nicht mehr zu singen, sondern zu rappen.⁶⁴

So lassen sich heute stark gegenläufige Entwicklungen beobachten: Auf der einen Seite gibt es das Bild der *salsa-* oder *timba-*Gruppen, die für die Touristen, denen das Bild eines tropischen Exotismus geboten werden soll, jeden Abend in den Discotheken und Clubs, besonders der großen Hotels, auftreten (vgl. Frölicher 2000a: 30). In diesem Zusammenhang muss auch die Pflege der *Buena Vista Social Club*-Nostalgie gesehen werden, die vor allem in touristischen Zentren mit kolonialer Vergangenheit – wie der Altstadt von Havanna, in Trinidad oder Santiago de Cuba – betrieben wird.⁶⁵

Auf der anderen Seite gibt es eine sehr breite Musiklandschaft außerhalb der offiziellen “touristischen” Szene. Diese hat jedoch vor allem in Zeiten wachsender wirtschaftlicher Not mit dem Problem der fehlenden Unterstützung von offizieller Seite zu kämpfen. Da fast alle Auftrittsorte staatlich betrieben werden oder in touristischen Einrichtungen angesiedelt sind, haben Musiker, die vermeintlich kommerziell uninteressante Musik spielen, nur geringe Chancen, sich einem breiten Publikum zu präsentieren. So bekommen auch in erster Linie diejenigen Musiker ein Ausreisevisum, die in der Lage sind, Devisen ins Land zu holen.

13. Internationaler Erfolg trotz innerer Hemmnisse

Der weltweite Erfolg, den die kubanische Musik momentan erlebt und der in seinem Ausmaß an die 30er und 40er Jahre erinnert, als schon einmal kubanische Musiker rund um den Globus auftraten, begann nach Aussage des Musikers Rey Caney (“Vieja Trova Santiaguera”) Mitte der 90er Jahre, als seine Gruppe von einem spanischen Produzenten entdeckt und auf Tournee durch Spanien geschickt wurde.⁶⁶ Aber erst durch das *Buena Vista Social Club*-Projekt des Londoner World Circuit Labels und Ry Cooders und die nachfolgenden Solo-Projekte entstand der richtige *Boom*. Die Musiker des Projekts – Compay Segundo, Ibrahim Ferrer, Rubén González, Omara Portuondo u.a. – wurden auf ihre alten Tage zu gefeierten Bühnenstars und schließlich durch den gleichnamigen Musikfilm von Wim Wenders auch zu Filmstars.

⁶⁴ Gut zu hören auf der CD *Tremendo Delirio* (Universal Music 1997).

⁶⁵ Die mit Eifer betriebene Restaurierung der Altstadt von Havanna gehört ebenfalls dazu (vgl. Widderich 2000: 13-15).

⁶⁶ Vgl. Torsten Eßer (2000): “Das Gute ist niemals alt. *La Vieja Trova Santiaguera* auf Deutschlandtournee”. In: *Matices*, 26, S. 62f.

Neben dem unbestrittenen Verdienst, die Musik Kubas wieder international bekannt zu machen und den Musikern ihren lange vorenthaltenen internationalen Ruhm zukommen zu lassen, hat dieser *Boom* auch Kritiker auf den Plan gerufen. Die jüngere Generation kubanischer Musiker bemängelt das einseitige Bild, das von kubanischer Musik entstehe: Ein Großteil der Menschheit glaube nun, dass alle kubanischen Musiker Rentner seien und nur *son* spielten. Auch handfeste geschäftliche Interessen stehen natürlich hinter der Kritik, denn dadurch, dass Konzertveranstalter fast nur noch alte, *tres*-spielende Herren verpflichten wollen, verringern sich ihre Auftrittsmöglichkeiten. Auch spiegele das Bild, das von den internationalen Medien vermittelt werde, nicht die realen Verhältnisse der Musiker auf Kuba wider (vgl. Roy 2000: 186).

Auf dem Sektor der Musikindustrie und für die Musiker hat sich zwar im Gegensatz zu früher einiges verbessert, aber ein befriedigender Standard ist aufgrund der ökonomischen und politischen Situation immer noch nicht erreicht. Was Peter Manuel Anfang der 90er Jahre kritisierte, trifft auch heute noch weitestgehend zu:

- Das Produktionsbudget ist zu gering.
- Die Anzahl der Produktionen reicht bei weitem nicht aus.
- Der Apparat ist überbürokratisiert.
- Es gibt kaum Reaktionen auf Marktnachfrage oder neue musikalische Strömungen.
- Die Distribution funktioniert nicht gut.
- Das Equipment ist schlecht und veraltet.
- Auslandsreisen für Musiker sind schwierig zu organisieren (vgl. Manuel 1991: 289).

Viele Musiker müssen sich durch Touren im Ausland finanzieren⁶⁷ sowie ihre Platten dort produzieren, da die Produktionsmöglichkeiten in Kuba für den kreativen *Output* der Musiker nicht ausreichen, wie die Aussage von EGREM-Direktor Julio Ballester Gúzman untermauert: „Im Schnitt bringen wir jährlich 40 bis 50 Neuaufnahmen auf den Markt, 1998 haben wir fünf oder sechs Jazz-CD's produziert. Jazz ist wichtig für uns“.⁶⁸ EGREM war nie daran gebunden, hohe Verkaufszahlen zu erzielen, da „EGREM die historische Mission hat, alle Varianten der kubanischen Musik zu erhalten.

⁶⁷ 1998 machten mehr als 6.000 kubanische Musiker 900 Tournéeen durch 52 Staaten (vgl. Mauricio Vincent: „Cuba Descubre el Negocio de su Música“. In: *El País*, 7.5.2000).

⁶⁸ Interview der Verf. mit Julio Ballester Gúzman in Havanna, Mai 1999.

Geschmack und Bevorzugung [der Kunden] können nicht ausschlaggebend für die Produktion sein" (Zoila Gómez García zitiert nach Robbins 1991: 223). Durch die nicht vorhandene Ausrichtung auf Kundenbedürfnisse und (kapitalistische) Marktpolitik sowie durch eine kaum funktionierende Distribution konnten kaum Umsätze erzielt werden, so dass weder viele Künstler produziert noch neue Aufnahmestudios eingerichtet werden konnten.⁶⁹ Der Vorteil dieser Politik bestand darin, dass auch Musik produziert werden konnte, die nicht versprach, verkaufsträchtig zu sein, sozusagen die Befreiung der Kunst vom Kommerz. Große Absatzzahlen wären auf Kuba aber ohnehin nicht erreicht worden. Nur Touristen können 15 US-Dollar für CD's bezahlen, da der Durchschnittslohn in Kuba bei zehn US-Dollar liegt. Auch Besuche in den Musikclubs oder Hifi-Anlagen und Instrumente können sich nur die Kubaner leisten, die genug Dollars besitzen. Die Touristen kaufen seit dem *Boom* viele CD's, da er auch dazu geführt hat, dass EGREM seine Archive durchforstet und uralte Aufnahmen wiederauflegt. Immerhin wird die Produktion von Musikkassetten subventioniert, die sich auch Kubaner leisten können.

Bis die Künstler zu einer Aufnahme kommen, durchlaufen sie einen institutionalisierten Selektionsprozess. Ein Jahr im voraus schlagen die Produzenten von EGREM den 30 Mitgliedern des so genannten *Evaluation Council* oder einem Subkomitee Projekte vor. Der Rat setzt sich aus Musikwissenschaftlern und anderen Fachleuten zusammen. Die Projekte werden von allen diskutiert und angenommen oder abgelehnt. Nach Auskunft der Musikwissenschaftlerin María Teresa Linares, einem Mitglied des Rates, wurden 1987 aus rund 300 vorgeschlagenen Projekten 30 zur Produktion angenommen.⁷⁰

⁶⁹ Vgl. Acosta (1987: 104-106). Bis 1980 gab es nur ein EGREM-Aufnahmestudio auf Kuba, in Havanna. Dann wurde ein zweites in Santiago de Cuba eingerichtet und Mitte der 90er Jahre ein weiteres hochmodernes Studio in Havanna. Heutzutage gibt es einige neue Studios in Havanna. Das Unternehmen ARTEX und das Instituto Cubano de Radio y Televisión (ICRT) haben eigene Studios und auf Initiative von Silvio Rodríguez investierte der kubanische Staat sechs Millionen US-Dollar in das hochmoderne Abdala-Studio. Auch einige (reiche) Musiker haben eigene Studios (z.B. José Luis Cortes) (vgl. Mauricio Vincent "Cuba Descubre el Negocio de su Música". In: *El País*, 7.5.2000).

⁷⁰ Vgl. Robbins (1991: 236). An dem Verfahren wird kritisiert, dass viele der Funktionäre, die dem *Evaluation Council* zuarbeiten, keine große Ahnung von ihrem Job haben. Außerdem spielen persönliche Neigungen und Korruption eine Rolle. Amateure werden aus den *Casas de Cultura* heraus rekrutiert. Dort ist das System der persönlichen Seilschaften noch ausgeprägter als im professionellen Verfahren. Kriterien wie Parteizugehörigkeit oder politisches Engagement fließen in die Bewertungen mit ein.

Aber es gibt auch positive Entwicklungen im Musiksektor. Heutzutage wird das offizielle Musikleben vom Kulturministerium und darin vom kubanischen Institut für Musik (gegründet 1989) verwaltet. Ihm unterstellt sind z.B. das Nationale Zentrum für Konzertmusik oder das Nationale Zentrum für Populärmusik. Im Zuge der kulturellen Öffnung, die nur teilweise gewollt war,⁷¹ ist die staatliche Kulturpolitik – nach einer sehr restriktiven Phase bis Mitte der 70er Jahre – bezüglich der Musik seit den 80er Jahren sehr tolerant geworden, auch weil man erkannt hat, dass mit Musik Devisen zu erwirtschaften sind. Auch die Verdienste der Revolution kommen nun zum Tragen: Es gibt eine große Zahl von hervorragend ausgebildeten Musikern – rund 12.000 sollen es sein, die sich mehrheitlich im Land selbst nicht um Vermarktung, Werbung und Verkaufszahlen kümmern müssen, da sie die staatliche Grundfinanzierung erhalten, die über dem nationalen Durchschnittslohn liegt. Außerdem gibt es keinen (ökonomischen) Wettbewerb zwischen einzelnen Künstlern und wenn es zu einer Produktion kommt, sind die Kosten gering. Die Musikausbildung ist nach wie vor kostenlos. In Havanna gibt es drei Konservatorien, an denen die Schüler neben den normalen Schulfächern mehrere Instrumente und Harmonielehre lernen, um nach dem Abitur in die Musikabteilung einer der beiden Kunst-/Musikhochschulen zu wechseln.⁷²

Seit 1991 sind auch wieder andere Unternehmen im Musikgeschäft tätig, die sich selbst finanzieren müssen (*Bis Music*) sowie *joint ventures* mit ausländischen Firmen, deren *Talentscouts* auf der Insel nach neuen Stars suchen („Magic Music“, „Caribe Productions“). Auch die Majors – EMI, BMG – strecken ihre Fühler vorsichtig aus. Investitionen aus dem Ausland wurden mit dem neuen Investitionsgesetz von 1995 erleichtert. Aufgehoben wurde die Begrenzung des ausländischen Anteils auf 49% an einem *joint venture*. Denkbar sind nun auch 100%ige Direktinvestitionen, wenn dies im Sinne

⁷¹ Die Öffnung wurde auch von der kulturellen Globalisierung erzwungen, die ohne Rücksicht auf ideologische Grenzen voranschreitet (vgl. Torsten Eßer (2000): *music-and-sound-de. Musik im Internet*, Köln, S. 16-27). Denn obwohl das Internet und der Empfang ausländischer Radio- und Fernsehstationen nur eine sehr begrenzte Verbreitung in Kuba haben, gelangen über sie genug Informationen und vor allem Musik zu den Kubanern.

⁷² Entweder gehen sie auf die *Escuela Nacional de Arte* (ENA, gegr. 1962) oder das *Instituto Superior de Arte* (ISA, gegr. 1976). Acosta (1987: S. 118-119) kritisiert, dass nur klassische und zeitgenössische Kunstmusik unterrichtet werden, die volkstümliche Musik aber außen vor bleibt.

des kubanischen Volkes für gut befunden wird.⁷³ Die jährliche Musikmesse *Cubadisco* gibt Anlass zur Hoffnung, obwohl sie noch sehr klein ist. Auch die kubanischen Medien haben sich der modernen Musik geöffnet, wobei die Situation immer noch eher bedauernswert ist. In den wenigen Radioprogrammen, die ausländische Rockmusik spielen, hört man "Iron Maiden", "Saxon" oder "AC/DC", so als sei die Rockmusik außerhalb Kubas in den 80er Jahren stehen geblieben (vgl. Eser 2000: 200). Die meisten Radiostationen senden entweder westliche Pophits, ihre kubanischen Pendanten ("Thaomi", "Yordi") oder traditionelle Musik, die den Touristen gefallen soll. Die Kubaner hören wie der Rest der Welt eben auch am liebsten romantische Balladen und Discomusik von Ricky Martin, Jennifer Lopez oder Madonna, Michael Jackson und Co. Der Sommerhit 1999 war auch auf Kuba *Mambo No. 5* des deutschen Sängers Lou Bega. Nur wenige der jungen Kubaner wussten, dass es sich dabei teilweise um einen Reimport handelte, da die Originalfassung des Stückes von Dámaso Pérez Prado stammt. Viele Jugendliche hören ohnehin fast nur das in Miami stationierte *Radio Martí* der Exilkubaner oder schauen – über Freunde in die Touristenzonen eingeschmuggelt – ausländisches Fernsehen, vor allem die Musikkanäle MTV oder VH1. Im staatlichen Fernsehen – zwei Kanäle – wird zwar nicht wenig Musik gespielt, aber ähnlich wie im Radio fast nur Tanzmusik oder Protestlieder. Jazz, Rock oder Elektronik haben dort kaum Platz. Immerhin erscheinen seit Mitte der 90er Jahre mehr oder weniger regelmäßig drei Musikzeitschriften, die thematisch ein breites Spektrum kubanischer Musik behandeln.⁷⁴

International betrachtet sind die kubanischen Musiker durch das US-Embargo immer noch sehr benachteiligt. Zwar kontrollieren Kubaner einen großen Teil der Produktion und Distribution spanischsprachiger Populärmusik in der Karibik und den USA, nur leben die in Miami, der heimlichen Hauptstadt der Latino-Musik (vgl. Yúdice 1999: 213-217). Die Musiker von der Insel dürfen offiziell in den USA keine Gage annehmen und bekommen keine Tantiemen von dort, obwohl viele von ihnen international inzwischen von der spanischen *Sociedad General de Autores y Escritores* (SGAE) ver-

⁷³ Vgl. Knut Henkel (1997): "Kubas Gratwanderung zwischen Kollaps und Strukturwandel". In: *Das Argument*, 218, S. 79; Yúdice (1999: 232). Dazu ein passendes Zitat Fidel Castros: "In Kuba kann man bedenkenlos investieren – es ist das einzige Land ohne das Risiko einer kommunistischen Revolution."

⁷⁴ *Salsa Cubana*, *Música Cubana* und *Tropicana Internacional*, die auch international vertrieben wird.

treten werden.⁷⁵ Kuba ist auch nicht Mitglied der *International Federation of Phonographic Industries* (IFPI) und der *International Intellectual Property Alliance* (IIPA), so dass internationale Urheberrechtsverletzungen nicht geahndet werden.

Eine Gefahr droht der kubanischen Musik eher durch die Globalisierung der Kultur und die Anpassung an internationale Bedürfnisse.⁷⁶ Von Bands wie "Klimax" wird im Ausland fast immer erwartet, dass sie *salsa* oder *son* spielen, obwohl sie ein viel breiteres Repertoire haben. Trotz oder gerade wegen dieser zunehmenden Abhängigkeit ist und bleibt die Musik für die Menschen in Kuba ein wesentliches Element ihrer Identität, gemäß dem Satz von Fernando Ortiz: "In Kuba, mehr als bei anderen Völkern, bedeutet die Verteidigung der Kultur die Rettung der Freiheit."⁷⁷

Literaturverzeichnis

Acosta, Leonardo (1987): *From the Drum to the Synthesizer*. Havanna.

— (1993): *Elige Tú, que Canto Yo*. Havanna.

— (1995): "El Bolero y el Kitsch". In: Giro, Radamés: *Panorama de la Música Popular Cubana*. Havanna, S. 245-258.

— (1997): "¿Terminó la Polémica Sobre la Salsa?". In: *Música Cubana*, 0, S. 26-29.

— (1998): "La Timba y sus Antecedentes en la Música Bailable Cubana". In: *Salsa Cubana*, 2/6, S. 9-11.

Alén Rodríguez, Olavo (1986): *La Música de las Sociedades de Tumba Francesa en Cuba*. Havanna.

— (1996): "Kuba". In: Ludwig Fischer: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. Kassel, vol. 5, S. 801-810.

— (1998a): "Cuba". In: Olsen, Dale A./Sheehy, Daniel E.: *South America, Mexico, Central America, and the Caribbean. The Garland Encyclopedia of World Music*. New York, vol. 2, S. 822-839.

— (1998b): *From Afrocuban Music to Salsa*. Berlin (mit CD).

— (1999): "Una Nueva Música Disco Nos ha Dejado Sin Palabras". In: *Salsa Cubana*, 3/9, S. 12-13.

Bimberg, Guido (1989): "Katholische Kirchenmusik von Esteban Salas y Castro im 18. Jahrhundert auf Cuba". In: *Kirchenmusikalisches Jahrbuch*, 71, S. 41-50.

⁷⁵ Rund 800 kubanische Künstler, zu 90% Musiker, waren 1999 bei der SGAE eingeschrieben. 1998 investierte sie rund 900.000 US-Dollar, um die kubanische Musik zu promoten (vgl. Mauricio Vincent: "Cuba Descubre el Negocio de su Música". In: *El País*, 7.5. 2000).

⁷⁶ Vgl. Alfred Smudits (1998): "Musik und Globalisierung: die Phonographischen Industrien". In: *Österreichische Zeitschrift für Soziologie*, 2, S. 23-52.

⁷⁷ Zitiert nach Zeuske (2000: 224).

- Calderón González, Jorge (1999): "La Música en el Cine Cubano". In: *Música Cubana*, 3, S. 26-33.
- Cañizares, Dulcila (1992): *La Trova Tradicional Cubana*. Havanna.
- Carpentier, Alejo (1972): *La Música en Cuba*. México [1946].
- Chediak, Nat (1998): *Diccionario de Jazz Latino*. Madrid.
- Contreras, Félix (1989): *Porque Tienen Filin*. Santiago de Cuba.
- (1999): *La Música Cubana. Una Cuestión Personal*. Havanna.
- Crook, Larry (1992): "The Form and Formation of the Rumba in Cuba". In: Boggs, Vernon W.: *Salsiology: Afro-Cuban Music and the Evolution of Salsa in New York City*. New York [u.a.], S. 31-42 (Contributions to the Study of Music and Dance; 26).
- Davis, Martha Ellen (1998): "The Music of the Caribbean". In: Olsen, Dale A./Sheehy, Daniel E.: *South America, Mexico, Central America, and the Caribbean. The Garland Encyclopedia of World Music*. New York, vol. 2, S. 789-797.
- De la Hoz, Pedro (1998): "No os Asombréis...de Harold!". In: *Salsa Cubana*, 4 (1998), S. 4-6.
- Díaz, Clara (1994): *La Nueva Trova*. Havanna.
- Díaz Ayala, Cristobal (1993): *Música Cubana. Del Areyto a la Nueva Trova*. Miami.
- Dos Santos, José (1991): *Jazzeando (1-7)*. Havanna.
- Eli Rodríguez, Victoria (1986): "Das Musikschaffen in der kubanischen Revolution". In: *Beiträge zur Musikwissenschaft*, 4, S. 189-198.
- (1989): "Apuntes Sobre la Creación Musical Actual en Cuba". In: *Latin American Music Review*, 10/2, S. 287-297.
- (1995): "Cuban Music and Ethnicity: Historical Considerations". In: Béhague, Gérard: *Music and Black Ethnicity: The Caribbean and South America*. New Brunswick, S. 91-108.
- Eli Rodríguez, Victoria/Casanova Oliva, Ana Victoria/Guanche Pérez, Jesús/Ramos Venereo, Zobeyda/Saénz Coopat, Carmen María/Vilar Álvarez, Laura Delia/Vinueza González, María Elena (Hrsg.) (1997): *Instrumentos de la Música Folclórico-Popular de Cuba*. 2 Bde., Havanna.
- Eser, Arno Frank (2000): "Eine faszinierende Melange. Die Hintergründe des Kuba-Booms". In: Roy, Maya: *Buena Vista. Die Musik Kubas*. Heidelberg, S. 192-208.
- Eßer, Torsten (2000): "Von der Tumbadora zum Synthesizer. Die Geschichte des kubanischen Jazz". In: *Jazzpodium*, Juli/August, S. 6-8.
- Faya, Alberto (1995): "Nueva Trova y Cultura de la Rebeldía". In: Giro, Radamés: *Panorama de la Música Popular Cubana*. Havanna, S. 351-361.
- Fernández, Nohema (1989) "La Contradanza Cubana y Manuel Saumell". In: *Latin American Music Review*, 10/1, S. 116-133.
- Fernández Díaz, Ariel (1998): "Delirio Rapero". In: *Salsa Cubana*, 2/6, S. 41.
- (2000): "Rap Cubano: ¿Poesía urbana? o la Nueva Trova de los Noventa". In: *El Caimán Barbudo*, 33/296, S. 4-14.
- Frölicher, Patrick (2000a): "CubaHop: Rap 'a lo cubano' beschreitet neue Wege". In: *ILA: Zeitschrift der Informationsstelle Lateinamerika*, Nr. 237 (Juli 2000), S. 32-33.

- (2000b): "Immer wieder 'La Bamba' in Habana Vieja". In: *ILA: Zeitschrift der Informationsstelle Lateinamerika*. Nr. 237 (Juli 2000), S. 30-32.
- Galindo, Bruno (1998): "Cuba". In: *Zona de Obras*. Zaragoza, Especial No. 5 (Calaveras y Diablitos), S. 48-65.
- Gillespie, Dizzy/Fraser, Al (1979): *To be or not ... to bop*. New York.
- Giro, Radamés (1986): *Leo Brouwer y la Guitarra en Cuba*. Havanna.
- Giro, Radamés (Hrsg.) (1995): *Panorama de la Música Popular Cubana*. Havanna.
- Hernández, Erena (1986): *La Música en Persona*. Havanna.
- Hosiasson, José (1988): "El Jazz e Hispanoamérica: Interesante Caso de Retroalimentación". In: *Revista Musical Chilena*. 169, S. 37-42.
- Kubik, Gerhard (1991): *Extensionen afrikanischer Kulturen in Brasilien*. Aachen (Forum; 13).
- Lapique, Zoila (1995): "Presencia de la Habanera". In: Giro, Radamés: *Panorama de la Música Popular Cubana*. Havanna, S. 155-172.
- León, Argeliers (⁴1990): *Del Canto y el Tiempo*. Havanna [1974].
- (1991): "Notes Towards a Panorama of Popular and Folk Musics". In: Manuel, Peter (Hrsg.): *Essays on Cuban Music: North American and Cuban Perspectives*. Lanham, S. 3-23.
- Leonard, Neil (1997): "Juan Blanco: Cuba's Pioneer of Electroacoustic Music". In: *Computer Music Journal*. 21/2, S. 10-20.
- Linares, María Teresa (1974): *La Música y el Pueblo*. Havanna.
- Loyola Fernández, José (1997): *En Ritmo de Bolero*. Havanna.
- Manduley López, Humberto (1997): "Rock in Cuba: History of a Wayward Son". In: *The South Atlantic Quarterly*, 96/1, S. 135-141.
- Manuel, Peter (1987): "Marxism, Nationalism and Popular Music in Revolutionary Cuba". In: *Popular Music*, 6/2, S. 161-178.
- (1991): "Musical Pluralism in Revolutionary Cuba". In: Manuel, Peter: *Essays on Cuban Music: North American and Cuban Perspectives*. Lanham, S. 285-311.
- (1994): "The Soul of the Barrio. 30 Years of Salsa". In: *NACLA. Report on the Americas*, 28/2, S. 22-29.
- Manuel, Peter/Bilby, Kenneth/Largey, Kenneth (1995): *Caribbean Currents: Caribbean Music from Rumba to Reggae*. Philadelphia.
- Martínez Furé, Rogelio (1991): "Tambor". In: Manuel, Peter: *Essays on Cuban Music: North American and Cuban Perspectives*. Lanham, S. 27-47.
- Martínez Rodríguez, Raúl (1999): *Benny Moré*. Havanna.
- Mießgang, Thomas (2000): *Der Gesang der Sehnsucht. Die Geschichte des Buena Vista Social Club und der kubanischen Musik*. Köln.
- Mir, Andrés (1997): "Otra Tabla para el Rey Arturo: El Rock en Cuba: ¿Una Alternativa?". In: *Revolución y Cultura*, 4, S. 4-11.
- Moore, Robin D. (1995): "The Commercial Rumba: Afrocuban Arts as International Popular Culture". In: *Latin American Music Review*, 16/2, S. 165-198.

- (1997): *Nationalizing Blackness: Afrocubanismo and Artistic Revolution in Havana, 1920-1940*. Pittsburgh.
- Olsen, Dale A. (1998): "Approaches to Musical Scholarship". In: Olsen, Dale A./Sheehy, Daniel (Hrsg.): *South America, Mexico, Central America and the Caribbean*. New York: The Garland Encyclopedia of World Music 2, S. 6-25.
- Orovio, Helio (²1992): *Diccionario de la Música Cubana*. Havanna.
- (1994): *El Son, la Guaracha y la Salsa*. Santiago de Cuba.
- Ortiz, Fernando (1965): *La Africanía de la Música Folklórica de Cuba*. Havanna [1950].
- Padrón, Frank (1997): "Belleza y Cubanía Valga la Redundancia: Diálogo con Zenaida Castro, Directora de la Camerata Romeu". In: *Tropicana Internacional*, 5, S. 50-51.
- (1999): "Te Pone la Cabeza Buena...y los Pies También". In: *Salsa Cubana*, 2/7-8, S. 27-34.
- Padura Fuentes, Leonardo (1997): *Los Rostros de la Salsa*. Havanna.
- Pérez, Jorge Ignacio (1998): "20 Años Después: Adalberto Sigue Montado en el Coche". In: *Salsa Cubana*, 6, S. 18-22.
- Polzer, Christiane (1998/99): "Man muss den Finger in die Wunde legen. Die Nueva Trova-Liedermacher in Kuba". In: *Matices*, 20, S. 31-32.
- Prieto González, Alfredo (1996): "Huellas Norteamericanas en la Cultura Contemporánea". In: *Temas*, 8, S. 59-72.
- Rios Vega, Luis (2000): "No es una Nueva Charanga Habanera". In: *Tropicana Internacional*, 9, S. 2-5.
- Robbins, James (1990): "The Cuban son as Form, Genre, and Symbol". In: *Latin American Music Review*, 11/2, S. 182-200.
- (1991): "Institutions, Incentives and Evaluation in Cuban Music-Making". In: Manuel, Peter: *Essays on Cuban Music: North American and Cuban Perspectives*. Lanham, S. 215-247.
- Roberts, John Storm (1979): *The Latin Tinge. The Impact of Latin American Music on the United States*. New York.
- (1999): *Latin Jazz. The First of the Fusions – 1880s to today*. New York.
- Rodríguez Patterson, Jumara (1998): "Las Orquestas Charangas: un Cubanísimo Patrimonio". In: *Salsa Cubana*, 4, S. 18-23.
- Roy, Maya (2000): *Buena Vista. Die Musik Kubas*. Heidelberg.
- Ruíz, Maggie (1998): "Abriendo Espacio para un Sueño. Rock Nacional". In: *Salsa Cubana*, 5, S. 42-45.
- Ruíz, Rosendo/González-Rubiera, Vicente/Estrada, Abelardo (1995): "Canción contra 'Canción'". In: Giro, Radamés: *Panorama de la Música Popular Cubana*. Havanna, S. 259-267.
- Sánchez Oliva, Iraida/Moreaux Jardines, Santiago (1999): *La Guantnamera*. Havanna.
- Stevenson, Robert (1980): "Havanna". In: Sadie, Stanley (Hrsg.): *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, London (u.a.), Bd. 8, S. 317-318.
- Ubeda Garrido, Luis (1997): "Chano Pozo o la Revolución del Jazz". In: *Tropicana Internacional*, 6, S. 46-47.

- Venegas, Camilo (1999): "Die Reise. Soße für die Sohlen". In: *Lettre Internationale*, 45, S. 82-85.
- Waxer, Lise (1994): "Of Mambo Kings and Songs of Love: Dance Music in Havana and New York from the 1930s to the 1950s". In: *Latin American Music Review*, 15, No. 2, S. 139-176.
- Widderich, Sönke/Wehrhahn, Rainer (2000): "Stadt-sanierung und Tourismus: Ein Historiker dollarisiert die Altstadt". In: *ILA: Zeitschrift der Informationsstelle Lateinamerika*, Nr. 237 (Juli), S. 13-15.
- Yúdice, George (1999): "La Industria de la Música en la Integración América Latina-Estados Unidos". In: García Canclini, Néstor/Moneta, Carlos Juan: *Las Industrias Culturales en la Integración Latinoamericana*. México D.F., S. 181-244.
- Zeuske, Michael (2000): *Kleine Geschichte Kubas*. München.

CD-Verzeichnis:

- Afro Cuban All Stars: *A Toda Cuba Le Gusta* (1997), World Circuit.
- Afrocuban Jazz Project: *Afrocuban Jazz Project* (1999), Caribe Productions.
- Aleman, Jesús: *Cubanismo!* (1996), Rykodisc.
- Alfonso, Gerardo: *Sábanas Blancas* (1996), Bis Music.
- Amigos, Los: *Instrumentales Cubanos* (1992), EGREM.
- Julio Baretto Cuban Quartet: *Iyabó* (2000), Connector Music.
- Bauzá, Mario: *Tanga* (1992), Messidor.
- Carcassés, Bobby: *Jazz Timbero* (1998), Tumi Music.
- Cosa Nostra: *Invisible Bridges* (1999), EGREM.
- D'Rivera, Paquito: *Portraits of Cuba* (1996), Chesky.
- Diverse: *Buena Vista Social Club* (1997), World Circuit.
- Diverse: *Cuba – El Camino de la Salsa* (1995), World Network.
- Diverse: *Cuba – I am Time* (1997), Blue Jackel (4 CD-Box zu kubanischer Musik).
- Diverse: *Cuba: Rock, Pop Joven* (1998), Artcolor.
- Diverse: *Nu Yorica! Culture clash in New York City: Experiments in Latin music 1970-77* (1996), Soul Jazz Records.
- Diverse: *Pasaporte* (1995), Enja.
- Estefan, Gloria: *Mi Tierra* (1993), Epic/Sony Music.
- Estrellas de Areíto: *Los Héroes* (1998), World Circuit.
- Flynn, Frank Emilio y sus Amigos: *Barbarísimo* (1998), Milan Music.
- Fonseca, Roberto: *Tiene que Ver* (1999), EGREM.
- Gillespie, Dizzy y Machito: *Afro-Cuban Jazz Moods* (1976), Pablo Records.
- González, Rubén: *Introducing...* (1997), World Circuit.
- Greco, El y Top Secret: *El Greco y Top Secret* (1995), Caribe Productions.
- Grupo de Experimentación Sonora del ICAIC: *Vol. 1-4* (1998), EGREM.
- Habana Sax: *Métamorfosis* (1997), Eigenverlag.

- Irakere: *Misa Negra* (1987), Messidor.
- López-Nussa, Ernán: *Figuraciones* (1994), Magic Music.
- Manolín: *El Médico de la Salsa. Grandes Exitos* (1996), Caribe Productions.
- Maraca y Otra Visión: *Habana Mía* (1998), Caribe Productions.
- Milanés, Pablo: *Orígenes* (1994), Spartacus.
- NG La Banda: *Simplemente lo Mejor de...* (1994), Caribe Productions.
- Orishas: *A lo Cubano* (1999), EMI.
- Paulito F. G.: *Con la Conciencia Tranquila* (1997), Nueva Fania.
- Portabales, Guillermo: *El Carretero* (1996), World Circuit Records.
- Primera Base: *Igual que tú* (1997), Caribe Productions.
- Carlos Puebla y sus Tradicionales: *La Caimanera* (2000), Westwind.
- Reyes, Jorge: *Tributo a Chano Pozo* (1999), Bis Music.
- Rodríguez, Silvio: *Greatest Hits/Los Clásicos de Cuba I* (1991), Luaka Bop.
- Rubalcaba, Gonzalo: *Inner Voyage* (1999), Blue Note.
- Rubalcaba, Gonzalo: *Mi Gran Pasión* (1988), Messidor.
- S.B.S.: *Mami, dame carne* (1998), Magic Music.
- Salas, Esteban: *Les Grandes Heures du Baroque Cubain* (1996), Jade.
- Salvador, Emiliano: *Visión* (1995), EGREM.
- Sierra Maestra: *Dundunbanza* (1994), World Circuit.
- Sin Palabras: *Orisha Dreams* (1999), Globe Music.
- Son Damas: *Llegó Son Damas* (1998), Eurotropical.
- Temperamento: *En el Comienzo* (1998), EGREM.
- Valdés, Chucho: *Briyumba Palo Congo* (1999), Blue Note.
- Varela, Carlos: *Como los Peces* (1999), EGREM.
- La Vieja Trova Santiaguera: *Dominó* (2000), Virgin Records.
- Viento Solar: *Memorias de Iván Fariñas* (1999), EGREM.
- Vitier, José Maria: *Antología de Música para Cine No. 1* (1994), EGREM.
- Zafiros, Los: *Bossa Cuba* (1999), World Circuit.

Filme zu kubanischer Musik

- Como Quiera Canto Yo (1979), Kuba.
- Música de Ayer, de Hoy, de Siempre (1983), Kuba.
- Lágrimas Negras (1997), Holland.
- Buena Vista Social Club (1999), Deutschland.
- Cuba – Wiege des Latin Jazz (2000), Deutschland.